



اللويس بقتي

للهيئة العامة للكتاب
للهيئة العامة للكتاب

دكتور محمد عبد الحليم



دبوانه كبير الامناء

٢٣٣

حضرة المحترم رئيس تحرير مجلة «الموسيقى»

رفعت إلى الأنظار العلية الملكية العدد الذى قدمتموه من مجلة «الموسيقى» إلى حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك المعظم فنال حسن القبول . وإني أتشرف بأبلاغ ذلك الى حضرتكم مع الشكر السامى .

وتقبلوا وافر الاحترام .

كبير الامناء

سعيد ذو الفقار

تحرير آفى ٢٤ اكتوبر سنة ١٩٣٥

ومن للموسيقى غير آنى الفاروق يعلى شأنها ، ويصون حبتها ، ويمز أهلها ،
ويأسهم ثوبا من الفخار لا يبل ؟

وأى مجد تتناول إليه أعناق الموسيقين أشرف من الرضاء العالى يفعم
التلوب سرورآ ، وأى جزاء أوفى من الشكر السامى يملا القوى عزما وإقداما ؟
إن ما أولانا به الملك المقدى ، أيد الله ملكه وأسبغ عليه النعم ، يمجز
الشكر ، وإن كانت كل جارحة مقولا يفيض شكرا وثناء . فقبل ، يا مولاي
من صالح الدعوات ، كتب الله لك العافية فى يذك ووليك ومن تظلم رعايتك .



العدد الثاني عشر

السنة الأولى

القاهرة في ٤ شعبان سنة ١٣٥٤

أول نوفمبر سنة ١٩٣٥

كلمة المحرر

الموسيقى

مكتبة الموسيقية
تصدر نصف شهرية نقدالسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية
رئيس التحرير: الدكتور محمد مصطفى

نصف عام

الاشتراكات

الاشتراكات

٥٠ ش.م. اشراك سنوية
٨٠ ش.م. اشراك نصف سنوية
١٠٠ ش.م. اشراك ربع سنوية٢٢ شارع المكتبة - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان البريدى: في القاهرة

خار الله للمعهد الملكي للموسيقى العربية أن يخرج للناس هذه المجلة ، تحرى علوم الموسيقى وآدابها وفلسفتها ، وتكون لطلاب هذه العلوم مادة وزاداً ، ولأهل الفن من الموسيقيين سنناً وعماداً ، وللهاواة بضاعة ولذاذة ، وللتأديبين متعة وسلوى ، وللبعثيين درساً وتحصيلاً ، وللتطرفين رياضة وتجميلاً

وكان هذا الذى أخذ به المعهد نفسه لبلوغ هذه الغاية الشريفة شاقاً مجهداً ، يتطلب بذل الطوق ، واستنفاد الوسع ، فاستعان الله وصرفنا فيه كل العناية ، ما ورنى لنا جهد ، ولا قتر لنا عزم ، حتى استقام الأمر ، وأسنق التدبير ولقد سلخت « الموسيقى » نصف عام فى خدمة الموسيقى والتوافر على التنبؤ بها ، والمكسوف على استقصاء فنونها وعلوم أنغامها وأصواتها وتاريخها وتحليل أعلامها ، والحلب على أهلها وأنصارها وثبيت طلائع المودة بينهم وتوكيد علاقتهم ومعالجة شئونهم ، فهل أذنت « الموسيقى » رسالتها فى هذا المدى القصير ؟

فى هذا العدد

الموسيقى الدينية فى الشعار الإسلامية نواذر ومكاهات مبادئ الموسيقى الغربية الأزهار (نشيد) نتيجة مائة سنة للعدد العاشر فى عالم الموسيقى الاذاعة مقطوعات موسيقية رمز فلا « موسيقى » كارون رواية العلة	أصناف الموسيقى فى الدولة الحديثة الفورك الموسيقية فردريك الأكبر حياته الفنية فى ولاية عدده الجاز والموسيقى والتقاط الأصوات كارون والحالة تحت ملحنها يترجم أول مصنفات العرب فى الموسيقى يعقوب بن اسحق الكندي بدع الموسيقى وابتاعها
---	--

محرر « الموسيقى الأوربية »

القسم الفرنسى

لا مندوحة هنا عن أن نعرض لما أجمعنا عن التعرض له زمناً طويلاً ، ذلك باننا ما كدنا نقطع من الوقت أقصره حتى هطلت علينا رسائل الشاء والتعجيد ، وكلمات العطف والتشجيع ، وتجلت آيات البر والالطاف ، وكان قلم التحرير يدرك عظم المسؤولية التي ألزمتها في عنقه ، ويُقدِّرها قدرها ، فاستجيا أن ينشر الرسائل ، ويذيع الكلمات ، ولما يأت من العمل جيلاً ، ويُسدِّد إلى الموسيقى وأهلها جيلاً

ولقد زادت تمبازُ الفراء حتى أعوزنا حصرها ، وأريت مسراتهم حتى أعجزنا شكرها ، فاعترفا بقدر النعمة وعلماً بما يجب للنعم من شكر مفروض الآداء ، تهيأت لنا الفرصة بعد جهاد نصف عام أن نعلن هذا الشكر ككتيباً ثميناً ، وآياً محكمات ، وأن تشمل :

أنت امرؤ جللتنى نعماً	أؤثرت قوى شكرى فقد ضمناً
فأليك من اليوم تقديمة	تلقاك بالنصرخ مكتشفاً
لا تُسدِّدني إلى عارثة	حتى أقوم بشكر ما سلفاً

وهذه النهضة الموسيقية التي ندعو إليها ، الموسيقى ، وتجاهد في إحياؤها بجميع الوسائل العلمية ، وتكبد في سبيلها كثيراً من المشاق المادية ، نهضة إصلاحية قد تمس ، من قرب أو بعد ، ما تواضع عليه أهل الفن قديماً ودرج عليه كثير من الفنانين الذين ورثوا عنهم ، ونالوا حظاً من تركتهم

والإصلاح ثورة على المؤلف تزعزع أركانه وتقوض بنيانه ، فهو لذلك متأهض حتى تستسيغه النفوس الجامدة ، وتصاده الأدواق العتيقة ، وهو ثورة ولا ينبغي أن يكون غيرها ، ذلك بأنه لا يوجد شيء أفك بالجمتمع من أن يحمّد في موقفه والدنيا بطبيعتها تكوينها وتخلّفها تجرى سراعاً في تقدم أبدي لا حد لنهايته وثورة الإصلاح ، قد يكتوى بنارها الثائرون ، ويشتوى بلفظها المصلحون ، فينزل بهم الخسف والموان وهم صامدون . لا تزعزع عقائدهم ، ولا تخور عزائمهم علماً بأنهم الغالبون وإليك مثلاً واحداً في غناء عن كثير مما يحفل به التاريخ

هذا فاجنر الموسيقى المبدع ، ابتكر إدخال الدراما في الأوبرات التي يلحنها فجنز معاصروه عن تفهم ابتكاره في موسيقاه ، وشوا عليه حرباً عواناً . تطلّحن فيها مشاييموه ومعارضوه ، فكان الألمانيون إذا أرادوا الإزدراء بموسيقار ، والحط منه ، قالوا عليه فاجنري

ضعد فاجنر ، للدفاع عن عقيدته ، إلى تأليف الكتب والزيادة عنها برسائل قوية ينشرها في الصحف ، كل ذلك والعراك ناشب ، والقتال مستعر ، حتى مثل رواية لوهنجرين فأصابت من أدواق الجمهور رضاً قليلاً ، لكنه غضب وفارت فورته فأنكر على الموسيقى جرأته في محاولة هدم ما درج عليه

ظل الشعب الألماني يستقبل ابتداء فاجنر في تلحين اوبراته بالرأية والسخط ، وتابته في ذلك بقية الشعوب الأخرى . وفاجنر لا يعبأ بهم ، ولا يكثر لجودهم لأنه ثابت العقيدة راسخ الإيمان بأنه محمود المعقب

ولقد عجم أن يتزع من أذهان الأمم عظمهم انزعاجا ، فثابر وثابر . ولكنه ما كاد يمثل روايته تانهرير في باريس حتى استقبله الشعب الفرنسى بسخط لا عهد له به ، وما صادفته رواية قبلها ، فانتسعت بذلك ميادين القتال وترامت أطرافها إلى ممالك كثيرة غير ألمانيا ، فأصبح لزاما أن يتولى فاجنر القيادة العامة غير باليس ولا يلفظ . واضطر للسفر إلى تلك الممالك ليأشر بنفسه تمثيل رواياته ، ويواجه تلك الشعوب في فضائلها ليؤهلها إلى استيعاب ذلك الفتح الفنى الجديد ، فسافر إلى إيطاليا ، ثم إلى باريس وعاد بعد ذلك إلى ألمانيا توجه فاجنر إلى مونيخ ليأشر فيها تمثيل روايته الأوبرا « تريستان وايزولدا » فلم يكد يشهدا ملك بافاريا حتى جعله رئيسا لإدارة المدرسة الموسيقية بمونيخ ، كما أمر ببناء مدرسة جديدة خاصة بتعليم فن الأوبرات . وكل إلى فاجنر رياستها

وما زال فاجنر يدافع عن عقيدته في الإصلاح ، ويقاسى من ثورته فيه حتى هب الأذهان الجديد . فعدته الشعوب وخلدت آثاره ، وحسبك ما تعرفه عن روايته « أساندة الغناء » و « حلقة نيبيلونج » بعد هذا الجهاد الطويل تغلب الإصلاح . وانقاد المعارضون وتمشوا مع الرقى ، وصفت قلوب المخلفين الذين ينقمون ، في إخلاص ، حتى إذا لمسوا الهدى اهدى وعاونوا في بناء ثقافة بلادهم الفنية ودعموا أسسها . أما الحاقدون الحاسدون فقد نَبَتَ عليهم العُشب ونسج العنكبوت هذا مثل لا تعداد ، لضيق المقام . ولكثرة أشباهه من الأمثلة والشواهد بما لا يغيب عن حضرات القراء . وهانحن أولا نتمز بما يحبونا به أهل الفضل من المبار والمبار . ونسأل الله أن يهبنا وإياهم التوفيق

وكبريكم
وكبريكم





موسيقى الدولة الحديثة السلم الموسيقي

منذ عرف السلم الموسيقي وهو مرتبط بالآلات الموسيقية في كل زمان ومكان . فالشعوب
الفطرية لا يتجاوز حظها من الموسيقى بضعة أصوات تتجلى في آلاتها ، وتبين في صالة عدد الثقوب
الموجودة على جوانب آلات النفخ ، وقلة عدد الأوتار في الآلات الوترية إن وجدت . فاذا أصابت
هذه الشعوب نصيباً من المدنية يستوجب زيادة أصوات الغناء فيها . فأن أثر ذلك يظهر في آلاتها
الموسيقية بزيادة عدد الثقوب وعدد الأوتار .

وإذن لابد لتطور السلم الموسيقي من ثلاث إلى خماسي فألى سباعي من أن تماشى الآلات هذا
التطور في حلقاته .

ولقد سبق أن ذكرنا أن السلم الموسيقي الذي كان مستعملاً عند قدماء المصريين في
الدولتين القديمة والوسطى هو السلم الخماسي الذي كان خلواً من أنصاف الأبعاد
، العزبات ، ، وكانت أصواته على نسبة بعد كامل أو بعد ونصف . مثل أصوات الأصابع السوداء
في البيانو الحديث ،

وظهور الدولة الحديثة غاب هذا السلم الموسيقي الخماسي ، وحل مكانه السلم السباعي
وهذا هو علة ما نراه في آلات الدولة الحديثة من الزيادة العظمى في عدد أوتار الجناك والكنارة ،
والتقارب الشديد بين دساتين العود ، بل وما نراه في المزمار من الثقوب المخرصة التي لا تبعد
كثيراً عن بعضها .

وقد حاول الكثيرون الوصول إلى معرفة الأجزاء المصرية التي انقسم إليها السلم الموسيقى في مصر، أى إلى معرفة مقدار النغبات التي توسطت المقامات الأساسية . ولما كان مثل هذا البحث يتعذر الاستدلال عليه إلا من الآلات بعد أن أعجزنا الحصول على لحن من الألحان القديمة التي يستحيل الوقوف عليها بعد أن عفت منذ آلاف السنين ، ولم يكن لها وعاء غير حناجر المثنين وأصابع الموقنين إذا ما تحركت على الآلات . ولما كانت الآلات الأيقاعية كالصاجات والطبول والصنوج والدفوف لا تفيد في مثل هذا البحث ، وكذلك لا ينفذ النغير . فلم يبق إذاً إلا الآلات الوترية وهي الجناك والكنارة والعود ، وآلات النفخ وهي الناي والزمار والمزمار ، والأخيرة وهي آلات النفخ أصلاً لهذا الغرض لسهولة معانيتها تقوياً وإمكان مقايستها . ولهذا لاجب إذا رأينا أن أقدم التجارب قد أجريت على هذه الآلات . وكان أول من فكر في هذه الطريقة هو فيتس « F. J. Fitts » ، وكان مصيباً في طريقة التفكير ، مخطئاً في التنفيذ خطأ لا يرى معه أهمية لذكر تجربته .

ثم قام بعده فيكتور لورى « Victor Loret » وأعاد في ليون بحث فكرة فيتس ، وقام بتجارب أوسع نطاقاً وأكثر إحكاماً وأتمناً أساساً . وقد نشر نتيجة أبحاثه في المجلة الفرنسية « Journal Asiatique » سنة ١٨٨٩ ثم أعاد نشرها في الجزء الأول من دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية « Lavalgnac » سنة ١٩١٣ . وتتلخص طريقته في أنه صنع نماذج لكل ما أمكن أن تصل إليه يده من النايات أو الزمائر أو المزمار المصرية القديمة الموجودة في باريس وليدن وتورين وغيرها . وقد اجتهد في أن تكون النماذج التي يصنعها طبق الأصل تماماً ، طولاً وعرضاً وسمكاً ، محتفظاً تمام الاحتفاظ بأبعاد الثقوب واتساعها وأراد بعد ذلك بالعزف بها الوصول إلى النغبات التي كان يشتمل عليها السلم الموسيقى المصري القديم ، وهنا اعترضته صعوبة جديدة وهي : كيف ينفخ في تلك الآلات وكلها متشابهة ؟ هل ينفخ فيها على أنها ناي . أو على أنها زمار ، أو على أنها مزمار ، إذ كان يوق الفهم ساقطاً في جميعها . وبذلك بدأ يجتهد في تمييز كل نوع على حدة ، فلاحظه ناياً تركه دون بوق ، وما ظنه مزماراً أو زماراً صنع له بوقاً للفهم ، ثم قصد بعد ذلك إلى موسيقيين صناعتهم العزف بآلة الفلوت الغربي الحديث وطلب إليهم العزف بآلاته هذه التي اصطنعها ثم دون ما وصل إليه من النغبات .

والآن نناقش هذه الطريقة فنجدها غير دقيقة في البداية وخطأ في النهاية . أما عدم دقتها في البداية فنشاهد عن استحالة مطابقة آلاته التي صنعها للنماذج الأصلية تمام المطابقة . وأما خطأه في النهاية فقد جاء من أنه صنع

أبواق الزامير حسب ما يترأى له . ثم لم يقف خطأه عند ذلك بل استحضر من الموسيقيين الحديثين من ينفخ له في تلك الآلات القديمة وهذا خطأ أيضا إذ العازف الحديث غير العازف القديم .

والعازف يجتهد دائما أن يضبط من تلقاء نفسه أصوات النغمت لتتفق مع ما هو ثابت في عقله من سلم موسيقاه . وهما كانت الآلة التي يعرف فيها أجنيبه فلا بد أن يأتي في نغماته بواسطة عرفة الكثير من سلمه الموسيقي الساكن في رأسه والمتعود سماعه وعزفه - وذلك مثبت علمياً - وسبب ذلك أن العازف الحديث بآلة الفلوت عظيم المهارة في تغيير حركة شفثيه أثناء العزف وتغيير حركة النفخ إلى درجة تمكنه من التلاعب بالنغمت .

ولكن هناك طريقة مثلى للوصول إلى هذا الغرض لا يمكن أن تخطئ ، فضلا عما هي عليه من السهولة ، تلك أن نعني حاسة السمع من هذا البحث إطلاقاً ونجعل المسألة حساية بجهة فنتستعين بواسطة العلوم الرياضية وحدها على تقدير نغمت هذه الآلات باستخراج نسبها من مقايضة أبعاد تلك الآلات وأبعاد قلوبها واتساعها وما إلى ذلك . وقد حسبها الأستاذ الدكتور زاكس ، العالم الموسيقي الكبير ، بتلك الطريقة ووضع نتيجتها جدولاً مقدراً بالتقدير الموسيقي المعروف بالطريقة المثوية . ويضيق هذا المقام عن الأسهاب في سرد حسابات هذه النتيجة ودقاتها . ولكن عما يجدر الإشارة إليه أن النغمت التي توصل إليها في حسابها وإن كانت كلها تقريباً في أبعادها بردات وعربات أي أنها نغمت كاملة وأنصاف نغمت إلا أنه كان بينها ما هو أقل من العربات وهو نادر جداً .

وكان المصريون يصنعون آلات النفخ على الطريقة الحساية لا الجبرية ، أي يهتمون بحساب الأبعاد لاحتساب الأصوات ، ولذا نجد أبعاد الثغوب ثابتة تقريباً .

عظمة الفص

قال ابن سرنج : دعاني فتية من بني مروان فدخلت إليهم وأنا في ثياب الحجاز الغلاظ الجافية ، وهم في الوشى يرتفلون كأنهم الدناير المرققية ، فغنيتم وأنا محقر لنفسي عديم - لحنا لي ، ففاضوا في عيني حتى ساويتهم في نفسي لما رأيتهم عليه من الأعظام لي ثم غنيتم :
وَدَعُ ثَلَابَةً قَبْلَ أَنْ تَسْرَحَلَا وَاسْأَلْ فَإِنْ قُلْتَلَهُ أَنْ تَسْأَلَا

فطربوا وعظموني وتواضعوا لي حتى صرت في نفسي بمنزلتهم لما رأيتهم عليه ، وصاروا في عيني بمنزلي ، ثم غنيتم :

أَلَا هَلْ هَاجَكَ الْأَعْظَمَا ن إِذْ جَاوَزْنَ مَقْلَعَا
فطربوا ومثلوا بين يدي ورموا بحملهم كلها على حتى غفلوني بها فمستكت لي نفسي أنها نفس الخليفة وأنهم لي عبيد وإماء ، فارتفعت طرفي إليهم بعد ذلك تها .

المسؤولك الموسيقيون

الموسيقى تخاطب النفس فن استطاع فهمها
قد سبها بمواظفه إلى أعلى الدرجات .
فردريك الأكبر

فردريك الأكبر

حياته الفنية في ولاية عهد

— ٢ —

معه ، ووكل بخفارة الباب إلى حارس . ويتناهما يمزقان
إذا بالحارس يفرع اليهما في اضطراب وقلق يقنيه عن
قدوم الملك . فارتدت فرائص فردريك وأستاذ من
الرب ، وغارت قواهما ، وسارع كوازي إلى الأوراق
الموسيقية والصفافير غلبها في المدفأ ، أما فريدريك فقد
ألقى بنفسه في الرداء السكري ، وعانه الوقت فلم يستطع
إعادة شعره الفرنسي إلى ضفيرة ألمانية . فلما دخل الملك
عليهما ، أمر بتفتيش جميع الدواليب وإخراج كل ما تحويه
من الأوراق . ومن عحاسن الصدف أنه لم ينظر ريال
أحد تفتيش المدفأ الذي كان كوازي يرتعد كلما اقترب منه
أحد . استغرقت تلك الزيارة ساعة وبعض الساعة ، والرجلان
يكاد يودى بهما الحرف ، لا لجرمة ارتكبا ، ولا لأنهم
اقترا .

ذلك مثال من عنت المراقبة ، وعسف التضيق ، أنزله
الملك بولده فأرغمه على إشباع شهوته الفنية خفية وسراً .
ولقد صدق علماء النفس فيها قرووه من أن الضغط على
الطفل والتضيق عليه يظهر أثرهما ، حتى في الكبر ، فقد
كان فردريك يشعر بهذا الضغط ، حتى بعد وفاة والده ،
وبعد أن أصبح ملكاً . وكثيراً ما كان يحلم أحلاماً مفزعة
وقد روى أنه تكلم في أحدها بصوت مسموع فقال :

حُرم غليوم الأول على ولده فردريك ، عام ١٧٢٨ ،
قراءة أى كتاب وحرم عليه العزف بالصفارة فكتب
لاخته يئبها شكواه وألم نفسه لهذا الحرمان المصنى فقال :
« أحسبني يئباً أبلغ البؤس فهم يراقبوني طوال اليوم
ويحرمون على لذات المظهره ، فلا أقرأ كتاباً ولا أشغل
نفسى بصديقى الموسيقى ، إذن فاذا أفعل ؟ هم يرغبونى
على مسارقتها في الحفاء »

وكذلك كان يفعل فردريك ، فيستحل في الحفاء ما حرم
عليه ، وآية ذلك ما ذكره الأستاذ « كوازي » الذى كان
يدرس له الصفارة ، من أنه حدث في يوم صائق من عام
١٧٣٠ أن اضطر فردريك إلى الانتظام في سلك الجيش
ليعمل فيه ، فلما عاد بعد الظهيرة ، خلع ملابسه العسكرية
وحلّ ضفيرة الألمانية ، وارتنى رداء ملكياً مذهباً ، ونظّم
شعره على الطراز الفرنسي ، ثم قصد إلى « كوازي » ليصغر

إنشرح صدر الزائد ، ولما تبين أن الضغط على مواهب ولده في الموسيقى والشعر لم يصرفه عنها بل حمله على مزاولتها خفية ، لم ير بداً من السجاح له بمزاولة تلك الفنون ، فنادر فريدريك قصر أبيه بعد عام ١٧٣٢ ، وكان في العشرين من عمره ، وعاش في إحدى قصوره الخاصة في ضواحي برلين

هنالك استقبل فريدريك أسعد أيام حياته ، كما يتجلى ذلك في رسائله . وتنسم لأول مرة نسيم الحرية البليل ، فاستراحت نفسه ، وانقطع إلى الدرس فكان يقضى أياماً متعددة داخل قصره ، لا يعلم شيئاً عن العالم الخارجي . وصار يمزف بصفاته ، مطلق الحرية ، ويتنعم بموسيقاه آناً كيد العيون والرقباء . فزاد نشاطه وتضاعف وأخذ في دراسة قواعد الموسيقى ونظرياتها والتأليف الموسيقى ، على أستاذة « كوتز » وغيره ، فلما تم له ذلك أخذ يتدع هو الألحان ويضع الأغاني لشعبه ، شعرها وموسيقاها ، والممارشات العديدة للجيش . ومن كلماته المأثورة في ذلك الوقت قوله « إن إدارة فرقة موسيقية أصعب من إدارة الشعب ،

كان الوالد يتردد على قصر ولده لزيارته فيسمع موسيقاه في غير نقد ولا معارضة ، بل كان يتبادل ولده احترام الرأي ويقدر كل منهما ميول الآخر بلا مناقشة ولا جدال

ولقد استخدم فريدريك فرقة موسيقية خاصة بقصره تألفت من خمسة عشر عازفاً ، يرأسها « كارل جراون » الموسيقي الذي ذاع صيته في ذلك العهد وكان رئيساً لدار الأوبرا بمدينة « براونشفايغ » وطالما اشترك فريدريك في العزف مع فرقة قصره . وكثيراً ما نجحت ميوله إلى بناء دار للأوبرا فيه فاعترض أبوه رغبانه وحال دونها فتنازل عنها فريدريك مرغماً ، واكتفى بتشثيل الأوبرات في القصر

« ما أسمى أبي ! ما أسمى ذلك الرجل ! » . وكان يحلم مثل تلك الأحلام في الوقت المصيب الذي اشتد فيه وطيس القتال بينه وبين الممالك الأوربية ، في تلك الحروب التي دوخ فيها أعداءه . ومن مآثور قوله ، أيام تلك الحرب الضروس « إن الشعر والموسيقى ساعداني ، والصفارة صديقي التي أبوح لها وحدها بأسراري وخططي والتي هي وحدها مفرجة آلامي ومتاعبي في تلك الحروب .

وكان فريدريك يرى في صفاته الصديقة والزوجة ، حتى كان يسميها « مازا » ، الأميرة » (البرنسية) ، كما كانت شقيقته ولحنياهي الأخرى شديدة الشغف بالموسيقى تسمى « مازة » ، آلتها الموسيقية وهي البود ، « الأمير » (ألبرنس) وكثيراً ما كان الشقيقان يقضيان في صباحهما أوقات سعيدة يشتركان فيها في العزف معاً بآلتيهما . وذاقا من لذة تلك الأوقات ما جعل فريدريك يكتب لشقيقته ، بعد كبرة السن . يقول « ما أشوقني إلى تلك الأيام السعيدة أيام كنت تضمين فيها إلى صدرك أميرك المحبوب ، وأقبل أنا أميراً المشوق » .

ولقد وضع كيف كان غليوم الأول قانساً . غليظ المعاملة لولده فردريك . وقد حمله قسراً على تعلم الفنون الحربية والاضطلاع بها . وما كان أشد عجه وغيظاطه أن رأى ولده ولم يكده ينسلك في مزاوله أعمال الجيش حتى كانت مواهبه الحربية ، في ألانها وجلانها ، تماشي نبوغه وشغفه بالموسيقى والشعر . وقد تحقق من أن ولده خير من يعتمد عليه في إتمام خطته من جعل ألمانيا أمة حرية قوية ، وإن لم يستطع في ذلك الوقت أن يتنبأ بأن ولي عهده الصغير سيتجاوز في الأعمال الحميدة ما كان يحلم به أبوه وأنه سيحقق من التاريخ تقيبه بالأكبر

يقول الفلاسفة وعلماء النفس إن الموسيقى والفنون
الجميلة أقوى مذهب للمواطف والأحاساس وإتانا لتجد في
أخلاق فريدريك المثل الحلى الملبوس الذى جاء برهانا على
تلك الحقيقة

كان فريدريك نفسه يعتقد أن الفنون الجميلة أكبر
مذهب له ، حتى جاء فى إحدى رسائله قوله « إلى أعمل
وأجهد فى العمل لأهذب دخيلتى بالشر وأتقى سريرتى
بالموسيقى »

وإذا كان فريدريك مولعاً من صغره بتلك الفنون ،
فأى أثر ظهر لها فى خلقه ؟ هذا ما يصفه التاريخ ، فقد
أثبت له لين المريكة ، ودماثة الخلق ، ووداعة الطبع ،
وبعضه للنفخنة وكرهه للوجاهة والوجاه حتى أنه ألقى
عليهم فى بعض رسائله بقوله « ليت طلاب الوجاهة فى
بلادنا يدركون أن مهرها حسن المسعاة وتبل المقصد ،
والعمل لصالح المجتمع »

وكان فريدريك ديمقراطياً مسرفاً فى ديمقراطيته
لا يرى فارقاً بينه وبين أفقر أبناء الشعب وهذا الشعور
لم يفارقه حتى وهو ملك فكان يداعب أصغر أفراد شعبه
وعيشى بينهم بنير حرس ولا جند يملأهم كأنه أعدم .
ولو أنك تكلمت اليوم إلى أى ألمانى عن فريدريك
الأكبر لحدثك عنه كأنما يحدثك عن صديق له . وكان

فريدريك طيب القلب شديد التسامح لا يعرف معنى للعقد .
ومن أطرف ما حدثنا به التاريخ حدث وقع له مع رئيس
فرقة الموسيقى ، وذلك أن رئيس الفرقة لحن مرة قطعة
فكاهية يشترك فى عزفها ست آلات من نوع المزمار ،
فلما رآها فريدريك مدونة على الورق أعجب بها واستلقى
من الضحك ، وطلب من رئيس الفرقة توقيعها هو وفرقة
وكان بالفرقة ست حالات لوضع النوت الموسيقية عليها
فى أثناء العزف ، فجاء رئيس الفرقة وفى يده سبع أوراق
وضع كلا منها على مقراً من تلك المقارى الست وبقيت
معه ورقة ، فدار يصيره فى أرجاء الفرقة فاحصاً إحتناً ،
فسأله فريدريك « ما ذا تبغى ؟ » فقال يعوزنى مقراً
سابع . فقال فريدريك « أنك لا تحتاج فى عزف قطعتك
إلا إلى ستة خنازير (يعنى عازفين) » . فقال رئيس الفرقة
ولكنى زدت عليها لحنأ عاماً بالصفاة (يعنى عاماً
بفريدريك) . فلم يتأثر فريدريك من هذه الأجابة ،
ورواها لأستاذه كوايز معجباً مسروراً .

وقد بلغ فريدريك ، وهو ولى عهد ، شأواً بعيداً فى
الموسيقى وعلومها لا يبلغ اليه كثير من المنقطعين . لهذا
الفن . ولكن بالرغم من ذلك لم يقنع بما وصل اليه بل
كان طموحاً إلى المثل الأعلى حتى أنه كتب لشقيقته
فهلينا يقول « أريد أن أكون غلصاً مثلك للموسيقى »



۴۵۳

Case

12

قصص
التاريخ للهدي

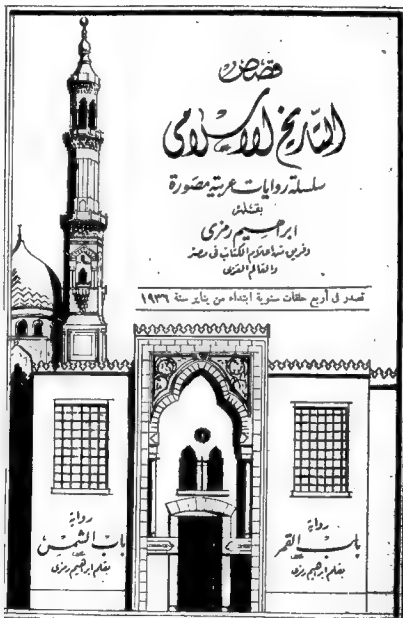
سلسلة روايات عربية مصورة

بقلم

ابراهيم رزقي

وفرنس تباة كوكم الكتاب في مصر
والقاهرة القدي

تصدر في أربع حلقات سنوية ابتداء من يناير سنة ١٩٣٦



باب الثمسين

هو اسم باب الاسكندرية الغربى الذى دخلت منه جيوش الفرس بقيادة السلاو شاهين سنة ٦١٧ الميلادية ، وأُتمت فتحها نصر كسرى أبريز على هرقل امبراطور الروم ، قبل أن تحقق عليهم كلة الله فيهم الروم في بضع سنين : ويوافق ذلك عهد بنى الذى عليه الصلاة والسلام فى مكة المكرمة .
وفلذلك فالرواية دراسة لبلاد العرب وأدينتها ومكة وأهلها والشام وخلافتها ، وشرح لنشأة الاسلام وحالة مصر فى أيام أنور الدولة الرومية .

باب الثمسين

هو اسم باب الاسكندرية الشرقى الذى دخلتها منه جيوش العرب تحت إمرة الفاتح العظيم عمرو بن العاص فى سنة ٦٤٢ الميلادية فأزالت بنصرها دولة الروم من الشرق ويوافق ذلك أول خلافة عثمان بن عفان
فالرواية دراسة لأعمال الصحابة عليهم الرضوان وإلمام بفتحوتهم فى العراق والشام وبلاد الفرس ومصر .

تتم كل رواية فى أكثر من ٢٠٠ صفحة بهذا القطع مزينة بالصور والرسوم .

قيمة الاشتراك فى الروايتين معاً (طبعة ممتازة) عشرة قروش ويطلب من صاحب القصص بنواته رقم ٣٦ — بشارع الزقاق بمصر الجديدة تليفون رقم ٦٢٦٨٧

ويرجو صاحب القصص من أنصار هذا المشروع فى مصر والعالم العربى والشرق وأن يماونوا على ذبوعه فما قصده منه إلا أن يكون تبصرة للناشئين وتذكرة للأشدين خدمة للدين والمسلمين كما أنه يدعو علماء تاريخ الاسلام ودارسيه دراسة علمية دقيقة إذا هم أنسوا فى أنفسهم الرغبة والقدرة على صياغة القصص من التاريخ أن يتفضلوا فيتصلوا به فى ذلك وأنه مستعد لشرح قصصهم فى هذه السلسلة مع الشكر والمكافأة عليها بما تستحقه من الأكرام والله يهدينا وإلهم سواء السبيل ويوفقنا جميعاً إلى مرضاته إنه نعم المولى ونعم النصير

غير أنه لا يحدث لأن القناة تفتح في أثناء البلع وفي التأثرب
وإذا حدث التهاب في الحلق وامتد إلى تلك القناة فأثابا
تصبح دائمة الانغلاق . وفي هذه الحالة يُمتص تدريجاً
الهواء الموجود بالأذن الوسطى ، ويحدث اختلاف في الضغط
على جانبي الغشاء ، وهذا ماقلنا إنه يضمنف من قدرة الأذن
على سماع الصوت . وفي هذه الحالة تصير الأذن كأنها صماء.

الصمم الوقي

يحدث الصمم الوقي إذا تغير الضغط الجوي فجأة .
كالتغير السريع في مستوى الإنسان بالنسبة لسطح الأرض
أو البحر ، كما يحدث أثناء الصعود السريع بالطيارة ، أو
الزول في غواصة . وهذا الصمم يزول في الحال إذا ابتلعنا
ريقنا ، حيث تفتح هذه القناة فيستوى الضغط على جانبي
الغشاء السمعى .

الأذن الداخلة ، انظر الشكل ٥

تكون الأذن الداخلة من غرف وأنايب منحوتة في
العظمة السمعية ، وتصل بالأذن الوسطى كما سبق القول
برأسطة فتحتين صغيرتين عليهما غشاءان وهاتان الفتحتان هما
(١) الفتحة البيضاوية ، أو البيضاء ، وتصل بأسفل

الركاب

(٢) الفتحة المستديرة

وتكون هذه الغرف وتلك الأنايب من جزأين : جزء
عظمى ملء بمائل ، وجزء غشائى ملء بمائل آخر أقرب
شياً إلى السائل الأول

فأما الجزء العظمى فيكون من ثلاثة أجزاء وهي :

(١) الدعايز

الرأس تسمى « العظمة السمعية » ويسمى هذا الفراغ
« الفراغ السمعى » وهذه الأذن الوسطى تصل من الخارج
بالقناة السمعية ، ويفصلها عنها غشاء يسمى « الطلبة » .
ولها من الداخل فتحتان تصلانها بالأذن الداخلة إحداها
مستديرة ، والاخرى بيضاوية . وتصل الأذن الوسطى من
أسفل بالحلق بواسطة أنبوبة طويلة تسمى « قناة استكوبوس »
وعند اتصال الأذن الوسطى بالغشاء السمعى « الطلبة »
نجد مثبناً بهذا الغشاء من الداخل « أى في الفراغ السمعى »
يد المطرقة ، والمطرقة أولى العظايا السمعية .

وهذه العظايا السمعية ثلاث ، تمتد من الغشاء السمعى
« الطلبة » إلى جدار الأذن الداخلة وتسمى على الترتيب .
من الخارج للداخل :

(١) المطرقة

(٢) السندان

(٣) الركاب

وهذه الأخيرة « وهى عظيمة الركاب » مثبت قدمها
في الفتحة البيضاوية الموصلة للأذن الداخلة .

قناة استكوبوس

وهى القناة التى توصل الأذن الوسطى بالحلق ، يبلغ
طولها ٣٥ ملمتراً وهى في الحالة المادية تكون مغلقة حتى
لا يكون للتنفس تأثير في الضغط الهوائى الموجود بالأذن
الوسطى ولذلك لانسمع صوتاً لمرور الهواء في أثناء عملية
التنفس .

قلو أن هذه القناة كانت مغلقة دائماً لأصبحت الأذن
الوسطى حيزاً منعقداً أبداً ، فإذا حدث تغير في الضغط
الجوى من الخارج اختلف الضغط على جانبي الطلبة ، وكان
النتيجة المحتملة لذلك إضعاف مقدرة الأذن على سماع الأصوات ،

الجزء الأول

من كتاب

دراسة القانون

تأليف الأستاذ

دكتور محمد أحمد الحفني

مدرس الموسيقى بوزارة الثقافة
ومرات ١٠ مدرسة المهدي

مضطوط فضائل

رئيس المعهد الملكي
للموسيقى بوزارة الثقافة

طلب من إدارة المعهد بإشعار الملكة نازلي بمصر

(٢) القنوات النصف الحلالية ، وهي ثلاث قنوات

(٣) القوقعة

وأما الجزء الثاني فهو داخل هذا الجهاز العظمى ويشبه في الشكل

ويتصل بالأذن الداخلة أعصاب متصلة بالمنح تسمى
والعصب السمعي .

والذي يهتأ ، في بحث موضوع السماع من هذه الأجزاء
المقدمة الدقيقة ، التي تتركب منها الأذن الداخلة ، هو القوقعة
إذ تبين أنه لو أصاب القنوات النصف الحلالية خلل أو
تلف فأنما ينشأ عن ذلك اختلال في التوازن ولكنه لا يحدث
صمما . وعلى النقيض من ذلك أنه لو أصاب القوقعة خلل
أو تلف فأنما ينشأ عن ذلك صمم ولا يؤثر في التوازن

وإذن فالقوقعة أهم عوامل السمع وهذه الأهمية ستحدث
عنها في مقال خاص في العدد التالي . كما أننا سنوفي
البحث تباعاً في شرح عمل الجهاز السمعي وبيان النظريات
المتعلقة في السماع .

تطلب الموسيقى في السودان من حضرات

الخطوط : الخواجة نيقولا ديمتري كاتمانيدس صاحب مكتبة البازار السوداني

الخواجة زكي جرجس بطليموس

واد مدني : كمال ميخائيل غالي افندي

أم درمان : عطا الله جبره افندي

عسلام الموسيقي

كارمن الخالدة تقتل منحها

بيزي BIZET

١٨٣٨ ١٨٧٥

٣ يونيو سنة ١٨٧٥ . كان ابن معلم للفناء ، التحق بمعهد الموسيقى ولما يبلغ التاسعة من عمره ، وسرعان ما تجلت عبقرية الفنية وظهر نبوغه فنال في سن العاشرة جائزة بعدد أخرى . وكان يتعلم من الآلات الموسيقية العزف بالبيانو والآلغن كما كان يدرس علم صوغ الألحان على « هاليفي Halévy » الموسيقار الفرنسي المشهور (وقد تزوج بيزي بابنته فيما بعد وعمرت حتى ديسمبر

عام ١٩٢٦)



آه الفنان جحود الناس . يخرج لهم آياته فينكرونها ، ويثتر عليهم مبتدعاته فيجحدونها . ويذيع فيهم مبتكراته فيعيبونها . ويحرق مسراتهم فيخذلونه ، ويتعمد مبراتهم فيخذلونه كأنما استشرى بينه وبينهم عداه لا يهدأون أو تخمد همته وتكبت نأمة . حتى إذا قضى وانقطع عمله ، هرع هؤلاء الجاحدون الكافرون يكونونه ، وأقاموا الحفلات يؤبنونه ، وسارعوا إلى ذكرياته يحبونها ، وآثاره يخلدونها ، كأنه لم يش

فيهم جالما ذميا ، يتلس رحمتهم فلا يصيب بينهم رحيا هذا بيزي « ملحن كارمن الخالدة » هضمه معاصروه وغبته عشيرته وأهلوه ، فكان احتضامه وصمة في جبهة

أوروبا الحديثة ، يندى لها المصير ، ويخزي منها الدهر . ولد اسكندر قيصر ليوبولد المشهور بمجورج ياريس في ٢٥ من أكتوبر سنة ١٨٣٨ ومات في أسد ضواحيها في

وفي عام ١٨٥٦ نال بيزي جائزة « أوفباخ Offenbach » الموسيقار المعروف جزاء لتجنه رواية « دكتور المعجزات . من نوع الأوبريت . وبعد ذلك بعام واحد نال الجائزة الكبرى لروما . ثم سافر إلى إيطاليا لإتمام دراسته الموسيقية بها ، وكان يتعيش من معونة مالية تكاد لا تستوفي كفافه ، يمد بها

ولئن لاقى تلك الغراميات شيئاً من التوفيق فأنها لم تقدر ولا كتب لها الخلود إلا بعد موته . حيث نهت أحيائه في « كارمن » أذهان الناس إلى ذلك الموسيقىار المنكود لقد لحن بيزيه أوبرا « كارمن » عام ١٨٧٥ فشكل لها الجمهور واستقبلها بالكفران والجهود ، فأثر ذلك في الفنان المسكين قصص حمية الحزن واليأس وذهب إلى الله يشكو ظلم الإنسان ، وما امتاز به من الجحود والكفران ذلك مصرع الفنان بيزيه ولم يستكمل من العمر أربعين سنة . ذلك مصرع ملحن كارمن تلك الأوبرا الخالدة بين خوالد الأوبرات في العالم ، بما امتازت به من طابع لا يجارى وتنسيق في آلات فرقها الموسيقية يتجل فيه سلامة النطق ، وروعة الفن ، وعبقرية الفنان « ما أجل الحياة لولا ظلم الإنسان »

و « الموسيقى » جريا على عاداتها تنشر في هذا العدد مارش كارمن الذي لا يزال أعجوبة الفن وحديث التاريخ

أهل الخير في فرنسا . وقد لحن وهو في إيطاليا أوبرا إيطالية ، وقطعتين من نوع السفنوق ، وفاتحة « أوفرتير » وأوبرا كوميك . ومقطوعات أخرى مختلفة كان يبعث بها الفنية بعد الفينة إلى فرنسا وطنه ليبرهن لها على مقدار مجوده واستفادته من بعثته في إيطاليا .

وبعد عودته من إيطاليا ظهرت له بين عام ١٨٦٣ و١٨٦٧ أوبرات كبرى لم تصادف نجاحاً . وفي عام ١٨٧٢ أى قبل وفاته بثلاثة أعوام لحن روايته « جميلة » وهي ذات فصل واحد فلاقى أيضاً من الجمهور إخفاقاً .

كل ذلك والموسيقار المهتم ، المنكوب في فنه . وهو خلاصة ذهنه وأعز ما يحرص عليه ، يتحمل في صبر ، ويصبر في جلادة ، فلا يجد اليأس إلى عزمه متفذاً ، ولا الأسى إلى قلبه سبيلاً . بل ظل يجاهد ويسذل الطوق مواصلاً صياغة الألحان وتأليف الأتنام حتى أذاع على الملأ غراميات جديدة من نوع « السويت Suite » أصبها ما يعرف بين فصول رواية « الأاريزية » ، وهي رواية من نوع الدرام .

من إدارة المجلة



إجابة لرغبة الكثير من القراء الكرام - تعلن إدارة المجلة استعدادها

لأرسال الاعداد السابقة من مجلة الموسيقى

نظير مبلغ ٢٢ ملياً عن كل عدد خالصاً أجرة البريد وهذا السعر لغاية أول ديسمبر القادم

أول مصنفات العرب في الموسيقى

يعقوب بن إسحق الكندي

العلوم اليونانية ، والوقوف على أسرارها ، وترجمتها . وقد ظهر أثر ذلك جلياً في مصنفات الفارابي التي نقل فيها كثيراً من العبارات اليونانية بنصها ولغتها ، مع أن عصره يتأخر عن عصر الكندي بخمسين سنة ، كما كان هذا الأثر ظاهراً في مصنفات « إخوان الصفا » ، بعد الفارابي .

غير أن الكندي كان في مؤلفاته الموسيقية شخصية مستقلة جعلت لمصنفاته طابعاً عربياً خاصاً ، وإن اختلفت في الكثير من نظرياتها مع نظريات الموسيقى اليونانية ، ذلك لأن الموسيقى اليونانية كانت موسيقى الشرق بوجه عام .

عاش يعقوب بن إسحق الكندي في القرن الثامن (حوالي سنة ٧٩٠) وعمره لم يبد متصف القرن التاسع (حوالي سنة ٨٧٤) وهو أول عربي وصلت اليها مصنفاته في الموسيقى على الإطلاق ، لذلك كانت لمؤلفاته قيمة خاصة لأنها أضادت لنا الطريق وأرثنا نظريات الموسيقى العربية في أقدم عصورها . لم يصل اليها من المصنفات الموسيقية السبعة التي وضعها الكندي غير اثنين مثبتين ، على التحقيق ، نسبتهما له وهما مخطوطان أحدهما محفوظ بالمتحف البريطاني برقم ٢٣٦١ وعنوانه « من كتاب يعقوب بن إسحق الكندي في التأليف » (١) ، والثاني « رسالة الكندي في أجزاء خبره في الموسيقى » محفوظة بدار الكتب ببرلين برقم ٢٣٦١ (٢)

(١) قام بتصحيح هذا المخطوط وشرحه والتعليق عليه مع ترجمته إلى الألمانية الدكتور محمود أحمد الحنفى والدكتور دوبرت لانغان وطبع ببرلين عام ١٩٢١
(٢) قام بتصحيح هذا المخطوط وشرحه والتعليق عليه مع ترجمته إلى الإنكليزية الدكتور محمود أحمد الحنفى والدكتور دوبرت لانغان (تحت الطبع)

كان يونس الكاتب أول من وضع تصانيف عربية في أخبار الموسيقى والغناء فقد صنف « كتاب النغم » و « كتاب القيان » فكانا نواة لما صنف بعد ذلك في هذا الباب .

كانت هذه بداية التصنيف العربي في علوم الموسيقى وفنونها في الدولة الأموية ، وكانت بداية مباركة استكملها العصر العباسي الذي ظهر فيه عناية خاصة بأبواب قواعد الموسيقى العربية ونظرياتها .

وكان إسحق الموصلي أول من عنى بتلك الناحية من التأليف ، بعد يونس الكاتب ، فاستكمل مؤلفي سلفه .

ثم جاء الخليل بن أحمد فوضع « كتاب النغم » و « كتاب الأيقاع » فكانا بحق أول مؤلفات عليه .

وإننا لنقرئ ، والأم يحز في نفوسنا ، أن شيئاً من هذه التصانيف لم يصل إلينا ، وليس لدينا عنها إلا أخبار امتلأت بها بطون كتب الادب العربي والتاريخ . ولقد كان يظن ، حتى السنوات الأخيرة ، أن كتابي الخليل بن أحمد موجودان ، غير أنه اتضح من استقراء البحث أن الكتاتين المنسوين له ليسا كتابيه . جاء بعد هؤلاء من يرمي جميعاً في هذا النوع من التأليف ، ذلك هو يعقوب بن إسحق الكندي ، فكتب ما يربى على سبعة مؤلفات في العلوم الموسيقية ونظرياتها . وكان أول من استعمل في كتبه تدوين الموسيقى بالحروف بشكل منظم .

ولقد كان من المنتظر أن يظهر في مصنفات الكندي الموسيقية أثر التأليف اليونانية ، ذلك بأن العصر الذي عاش فيه ذلك الفيلسوف العربي الكبير كان عصرأ أدب فيه الخلفاء على تشجيع الفلاسفة والعلماء لاستقراء كنوز

وواضح أن تسمية أحد الأوتار بالأسفل نسبة إلى موضع الوتر بالنسبة لوضع الآلة في أثناء الاستعمال وأما الوتران العريان فأحدهما يسمى (المنقح) والآخر يسمى (الثلث)

أما الوتر الخامس ، وهو نظريا أحد من « الزير » ، فإذا ذكر سى تارة « الزير الثاني » ، وأخرى « الحاد » ونشر فيها على جدول بيان توزيع الأصوات على الأوتار الخمسة ومسمياتها وفقا لما كتبه الكندي :

الوتر الثاني	الوتر الأول	الوتر الثالث	الوتر الخامس	الوتر السادس
ط	د	ك	و	ا
ى	هـ	ل	ز	ب
ك	و	ا	ح	ج
ل	ز	ب	ط	د
ا	ح	ج	ى	هـ
ب	ط	د	ك	و
ج				

ويتضح من البيان أن المسميات تكرر نفسها في المرتبة الثانية على نفس الترتيب الأول . وكانت الأوتار تضبط على مسافة الرابعة فيما بينها .

أما المخطوط الثاني ، المحفوظ في دار الكتب ببرلين ، فهو في الحقيقة نخر للعرب في بحوثهم الموسيقية . إذ لم يقتصر فيه الكندي على ما هو مألف من البحوث الخاصة بتواعد الموسيقى ونظرياتها ، إنما تعرض لبحوث فلسفية قيمة عالج فيها اتصال الموسيقى بالفلك ، ومناسبة الانغام لقوى النفس ولأرباب الإنسان . ثم اتصاها بالألوان والحواس . وهذا البحث الأخير من أحدث البحوث التي تهتم بها أوروبا في الوقت الحاضر ، ولعلنا نمود إلى استيفاته في فرصة أخرى .

وهناك مخطوطتان أخريان . بدار الكتب ببرلين ، لاحتلال اسم غير أن زميلنا المستشرق الإنجليزي الدكتور هنري فارمر يعتقد أنهما من تصنيف الكندي وإذا سلنا بصحة ما يعتقد بهجاء الدكتور فارمر كان ما وصل إلينا من مؤلفات الكندي السبع في الموسيقى أربعاً على الأكثر . ومن أهم ما تنبئ الإشارة إليه أن تذكر أن الكندي استعمل في تسمية النغات الحروف الأبجدية . فأطلق على الآتي عشر صوتاً (عربية) التي تألف منها سلمه الموسيقي على مثال أشبه بالسلم الغربي الحالي ، الحروف الآتي عشر الأولى من الحروف الأبجدية (ا ب ج د هـ و ز ح ط ي ك ل)

وهل توصل البحث إلى معرفة نسب هذه الأصوات بعضها إلى بعض ؟ أو بعبارة أخرى هل في الأمكان أن نتوصل من مؤلفات الكندي إلى معرفة نسب السلم الموسيقي العربي في ذلك الوقت ؟

نعم ، لحسن الحظ . فقد كانت الكندي دقيقاً في تأليفه حتى استطعنا — من مواضيع مختلفة من مصنفه اللدني — أن نستخرج نسب نغات سلمه بكل دقة

وكان شرح الكندي للنغات في ذلك المخطوط مبنية على آلة موسيقية . وإن لم يصرح باسمها فأنها على التحقيق آلة العود ، فذكر أنها ذات خمسة أوتار . وذلك بخلاف ما ذكره هو في مخطوطه الثاني المحفوظ في برلين من أن أوتار العود أربعة ، ولكن ذلك الخلاف في التقرير لم يعد سراً ، إذ تبين من المؤلفات القديمة جميعاً أن العود لا يذكر فيها ذا خمسة أوتار إلا في البحوث النظرية إذ يقتضى الأمر إتمام نغات المرتبة الحادية ، وذلك واضح جلي في مؤلفات الفارابي وابن سينا . أما في الاستعمال العملي فقد اكتفى العرب في الشرق بالعود ذي الأربعة الأوتار .

وهذه الأوتار الأربعة . اثنتان منها لها اسمان فارسيان واثنتان لها اسمان عريان ، فأما الفارسيان فأحدهما وهو أحد الأوتار يسمى « الزير » (ومعناه أسفل) والثاني وهو أغلبها يسمى « سيم » (ومعناه نور الصباح) .

بحوث فنية

بديع الموسيقى وبيانها

بقلم الأستاذ محمود حافظ
المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

في الإيقاع هو أساس الإيقاع العصري إن لم يكن يزه حساً وجلا لتعدد أشكال آلات الإيقاع عديم واقصاها في العصر الحالي على النذر اليسير إذا استثنينا لوازم الرقص «الجازبند» التي يقولون في حقها إنها رجوع إلى القديم ومن بقايا أشعار المصور الأولى التي كان يتغنى بها يمكننا أن نعرف أنهم كانوا على دراية بما نغبر عنه الآن «بالجلمة الموسيقية» وكذلك نستنتج من توزيع الفرق المرسومة على الحجارة أنهم كانوا على دراية بالغناء الانفرادي «صولو» واستصحاب الموسيقى «الآلات» «للغنى» وطرائق التناون في الغناء «والنرف» والأخذ «كورس» لقد أجهد العلماء البحث عن الطراز الموسيقى في المصور الأولى فمددوا إلى الاستنتاج والمقارنة بالشعوب الفطرية التي لم تمسها المدنية الحديثة ، فقرر بعضهم خلو الموسيقى القديمة من الأنسجام «المارموني» وتمدد الأصوات «البليفوني» وحكوا بأنها كانت من النوع الغنائى «ميلودى» وتوصلوا من لحس ما وصل إلى أديهم من الموسيقى «الآلات» إلى معرفة أن سلم الجاهلية الموسيقى كان يشمل أجزاء عديدة تقل عن نصف البعد الطنينى «التون» على أننا لو نظرنا إلى ما كان عليه بعض الممالك القديمة من حضارة وتقدم ظاهر في جميع أنواع الفنون الجميلة كالنصوير والنحت والتلون لاستحال أن يدخل عقولنا أن موسيقام لم تكن محتفظة بخطاها مع الفنون الأخرى

لامراء في أن الموسيقى لغة لها تدوينها ولها أسلوبها وتمتاز عن اللغات الأخرى بما لها من تأثير على الروح ، وتهذيب للنفس ، وتحريك للعاطفة . والموسيقى مقياس صادق لحضارة الأمم ، وكلما ارتقت أمة نهضت موسيقاها تبعاً لهذا الرق ، واضطراد تطورها ، وتحسن أسلوبها وتراكيبها وزادت بدائعها حتى تسار زمانها ومكانها .

ولو أردنا أن نتناول البحث في بديع الموسيقى وبيانها وجب أن نتبع ما عتري أساليبها وتراكيبها من المحسنات والتطور في أزمنة مختلفة ، بل قد تضطرنا الحال إلى الانتقال بالبحث عن هذا الرق المضطرب من عملة إلى أخرى . فالبعث في بديع الموسيقى وبيانها ، هو في الحقيقة تمحيص قى الموسيقى في جميع المصور ومختلف الأقطار

فن المصور الأولى

من دواعي الأسف الشديد عدم العثور على تدوين موسيقى من علفات المصور الأولى حتى نوفي الأقدمين حقهم من الأطراء والأعجاب ، لما كان لديهم من بديع في الموسيقى وبيانها ، تم عنه تلك الآثار الصامتة التي تحمل صور الآلات المتعددة الألوان والأشكال ، وتلك الفرق المختلفة التنظيم والتكوين ، المتنوعة التوزيع تبعاً للمصور المختلفة مما يدل على حدوث تطور نحو الارتقاء بالسمع يتبعه حتيا اضطراد في تحسين الأساليب الموسيقية . ولا شك أن المصورا الأولى ، كان موسيقاها تدوين

والموسيقى كما أسلفنا مقياس الحضارة أو كما قيل: إن شئت أن تعرف ما عليه أمة من الرق فانظر إلى موسيقاها . ولو عرفنا أيضاً أن الترانيم والترانيم الكنسية قد انحدرت عن أصل جاهل عريق في عبادة الأصنام . وهذه الترانيم سواء منها الأرثوذكسي ، القديم الفطري ، أو الحديث المصري عمادها تصدد الأصوات ويتوقف على تأثيرها ومدعاتها إلى الهية والخشوع على ما فيها من انسجام صوتي . لو عرفنا ذلك لذعنا القول بأن طراز الموسيقى الجاهلية كان غنائياً ميلودياً .

لقد عثر المتقنون في القرن الثامن عشر على ثلاث نوات موسيقية عرفوا أنها ترانيم في حق إله الشعر « كاليوب » وإله الأنشاد « نيزيس » وإله الفنون « أبولو » وفي سنة ١٨٩٤ عثروا في خرابث « دلف » اليونانية على قطعتين من الموسيقى كما عثروا في كنيسة الروم بالإسكندرية على قطع موسيقية كتبت على أوراق البردي ، يرجع تاريخها إلى القرن الثالث بعد الميلاد . على أن هذه المقطوعات الموسيقية لا تعطي رأياً حاسماً في طراز موسيقى المصور الأول . ولترك الآن هذا البحث لأخصائييه . مع تقنتنا بقرب وصولهم إلى كشف حقائق طراز الموسيقى في تلك المصور .

لغة الموسيقى

- لكل لغة أحرف مجازية وللموسيقى نغمات صوتية هي في الحقيقة بمثابة الأحرف .
- من الأحرف المجازية تتركب الكلمات المعينة للدلولات ويمكن في الموسيقى أن نعتبر المقاطع « الباطولات » بمثابة الكلمات لأنها تتغير دلالتها بحسب وضعها .
- من الكلمات تتكون الجمل . والجمل الموسيقية هي عبارة عن عدد من المقاطع « لا يقل عن ٤ باطولات غالباً »

- المونوع الموسيقى . تبا . هو عبارة عن جملة « موسيقية يتناولها المؤلف بالتحوير والتفصيل والشرح ليخرج منها قطعة موسيقية مطولة . وستكلم فيما بعد عن طرق هذا التوزيع

- النغمة « ميلودي » مزودة لصوت واحد أو لآلة واحدة من ذوات الأصوات المفردة وقد تكون لها ألفاظ وقد تكون صامتة أي ليس لها ألفاظ ، وبعبارة أخرى ، يمكن أن نسمي كل مقطوعة موسيقية لا يدخلها الانسجام الصوتي « المارموني » ولما تعدد الأصوات « البيلفوني » وعلى ذلك « لجميع الأغاني والمزروعات التي نسمعها من « النخوت » وسواها هي من نوع « الميلودي »

ومن الأغاني الميلودية « مانسمه من مزروعات للبيانو وسواء تشمل على تأليف « أكوردات » منفردة لا يقصد منها سوى إظهار مواضع التشديد أو الضروب

- الانسجام الصوتي « المارموني » هو نوع من تعدد الأصوات يغلب أن تسير فيه الأصوات سواسية من حيث الانتقال إلى النغمات بمعنى أنه إذا استمر صوت على نغمة مدة محدودة « نوار » مثلاً استمرت معه الأصوات الأخرى على نغماتها المختلفة وانتقل الجميع سوياً إلى نغمات مختلفة أخرى وهكذا . ونلاحظ في هذا النوع من تعدد الأصوات اندماج الأصوات المختلفة الطبقات في بعضها اندماجاً تاماً يصعب على السامع تتبع كل صوت على حده وهذا هو سبب تسميته « بالانسجام العرق » ويغلب استعمال هذا النوع من تعدد الأصوات في الموسيقى الكنسية وما شاكلها من المواقف التثيلية وسيأتى التكلم على نشأة وتطور هذا الطراز .

نكتفي بهذا القدر اليوم ، على أن نشرح الفرق بين « المارموني » و « الكنتربوان » في العدد القادم مع أمثلة توحيهما .

الموسيقى الدينية في الشعائر الإسلامية

للأستاذ الكاتب الفاضل صاحب التوقيع

الكریم . حيث لحن القراء آیه تلحيناً اختلف باختلاف
بيناتهم وأذواقهم . حتى صارت لكل قارى طريقة تدل
على شخصه وتميزه كما هو ظاهر في أيامنا هذه وكما فصلناه
في مقالنا ، أثر القرآن الكريم في الموسيقى العربية ، في
العدد الخامس من هذه المجلة الغراء

ولم يدخل التلحين في الصلاة . إذ المعلوم أن القراءة
سرية وفي وقتين من أوقات الصلاة يؤديان في النهار أما
ثلاثة الأوقات الباقية وهي تؤدي في الظلام فالقراءة فيها
جهرية ، وهي لا تعدو تلاوة الفاتحة وسورة قصيرة في
الركعتين الأوليين من كل وقت — تلاوة غير ملحنة ولا
أثر فيها للغناء — إلا أنها من بعض الأئمة تؤثر تأثيراً
عميقاً في المصلين حتى يقول بعضهم في تأثير شديد . آه .

أو الله ، فبطل صلاته على الرغم منه

وقد رأينا في بعض مساجد المدن الكبرى شدة
حرص المأمومين على قول « آمين » بشكل يلفت النظر
ويسترعى الانتباه إذا ما قال الإمام « ولا الضالين » بنغم
موسيقى مؤثر

تلحين الإذاعة والتلفزيون :

والتلحين في الإذاعة دخل كبير . ونحن نسمع المؤذن
خمس مرات في اليوم وهو يؤذن الإذاعة الشرعي ثم يتبعه
بالتسليم مرجحاً صوته ترجيحاً جميلاً

وقد لحن الإذاعة تلحيناً متعدداً . ولكل بلد فيه لحن
خاص . ووزارة الأوقاف تتحرى في تعيين المؤذنين جمال

أهم الشعائر الدينية في الإسلام هي الصلاة التي هي
عماد الدين ، وتتصل بها تلاوة القرآن الكريم والذكر ،
وهما نوع من الصلاة . بل إن الصلاة هي قرآن وذكر
ونحن نريد في بحثنا هذا أن نبين مدى اختلاط الموسيقى
بالشعائر الإسلامية أو بعبارة أخرى نريد أن نجيب عن
السؤال الآتي وهو : هل استخدمت الموسيقى استخداماً
دينياً في شعائر الإسلام ؟

والموسيقى كما هو معلوم تأليف وتلحين وغناء . فهل
دخلت الموسيقى بهذه العناصر الثلاثة في الدين الإسلامي
وقدمت له بعض الخدمات ؟

تأليف الشعائر الدينية :

المعروف أن القرآن الكريم كتاب أحكمت آياته ثم
فصلت من لحن حكيم خير ، فهو ليس من تأليف البشر ،
والصلاة قرآن أضيفت إليه بعض الدعوات الصالحات ،
ألفها النبي صلى الله عليه وسلم . ووضع نظامها بوحى من
الله تعالى . والذكر ترديد طائفة من أسماء الله الحسنى
بستمان على تأثيرها في النفس بقصائد ألفها المتقدمون من
رجال التصوف على نظام لم يكن مألوفاً في عصر النبي
عليه السلام

ذلك مبلغ التأليف في القرآن والصلاة والذكر

تلحينها وإغنائها :

أما التلحين والغناء فإن لها نصيباً موفوراً في القرآن

والصوت وارتفاعه مع ما تبتدئ به من ثقافة دينية خاصة والناس جميعاً يميلون إلى المؤذن ذى الصوت الجليل .
 ويحارب السادة السبكية ، وهم جماعة يتمسكون بالسنة تمسكاً شديداً ، مد الصوت والنفاذ فى الأذان . ويؤديه مؤذنونهم أداء طليحاً دون ترجيع ولا تمديد ، ولا تخلو طريقهم هذه من تأثير فى النفس ، إلا أنه لا يبلغ تأثير الأذان المُكسَّح بل إن هذا يفضل فى طول الوقت الذى يستغرقه وأنه يُسمع كمية من الناس كثيرة العدد ، عن أذانهم .
 وهم يحاربون كذلك التسليم على النبي بعد الأذان الشرعى ، مدعين أن هذه بدعة لم تكن فى عهد الرسول صلوات الله عليه . ولا يستطيع أحد من العلماء معارضتهم فى دعواهم . إلا أنهم يعتبرونها بدعة حسنة لا تضر منها

وعندى أن هذه البدعة إما أوجدها المؤذنون إشباعاً لشهوتهم من النفاذ . وتمسكاً بموقفهم الجليل فوق المأذنة ، يشرفون على الناس من على ويرجعون السلام ترجيحاً جليلاً .
 أفرأيت الديك إذا صفاه له الوقت وراقت الطليعة فى عينيه علا نشراً من الأرض أو وقف فوق جدار وأطلق نفسه العنان فى الصباح والتغريد ؟

ألا إن الإنسان تليذ الطليعة . ولولا أن بعث الله غرباً يبحث فى الأرض ليوارى سوءاً أخيه ، ما عرف الإنسان الأول كيف يوارى هذه السوءة .

سورة الكهف

أذيت فريضة الجمعة فى أحد المساجد بالمنايا فكان القارىء يتلو سورة الكهف تلاوة ملكة على الناس مشاعراً . فاستدبر بعضهم القبلة متجهين نحو القارىء ،

الخطابة فى رمضان

ويؤدى الأذان وتقام الصلاة فى رمضان بشكل خاص يختلف عنه فى بقية شهور السنة فيزداد الترجيع ومد الصوت والتغنى فى الأذان والأقامة والتبليغ . ترديد تكبيرات الإمام ، وتلى بعض أدعية جميلة وملحنة تلحناً بديعاً بعد كل أربع ركعات يتغنى بها كافة المصالحين . ولذا تزدحم المساجد فى رمضان ازدحاماً عظيماً . ويعم الناس سرور شامل ، ويتيسر لك عقد مقارنة إذا علمت أن الصلاة العادية تُفَضَّلُ فيها الجمعة وصلاة التراويح يتشأن أدائها بالمنزل ، ولكن بالرغم من ذلك نجد تقاعداً كبيراً عن صلاة الجمعة « التى يأتى تاركها فى بعض المذاهب ، وتهالكا كبيراً على صلاة التراويح » التى لا ذنب على من يؤديها بمنزله . ما ذلك إلا لتلك الانتماء الشجية التى يؤديها المصلون جماعات وهم فرحون جذلون .

أولاده في العبره .

ملحنة تلحيناً لأبس به يؤثر في قلوب الناصرين
تأثيراً عميقاً

فينبأ يردد إذا كرون لفظ الجلالة قائلين : الله . الله .

الله . ، يتغنّى المنشدون بمثل :

شربنا كأس من نهوى جهارا

فصرنا عند نشوتها سُكّارى

دخلنا الحان والكاسات تُجَلّى

ظننا أن في الكاسات ناراً

شربنا نقطة منها فهبنا

فان متنا فليس الموت عاراً

ويجئني بعض الصوفية أن يقعد الوقارُ بالمريد عن

الاعتزاز في الذكر والطرب بالنشيد فيخاطبونه بمثل :

اخلع عذارك يا مريدى لا تسلم

ودع العواذل يضربون بك المثل

وقد تدرج الانشاد في مدارج الرقي حتى وصل الأمر

بأستاذنا الفتازاني إلى استخدام الأستاذ محمد عبد الوهاب

في الانشاد على الذكر إبان الاحتفال بذكرى مولد النبي

صلى الله عليه وسلم

وهناك منشدون قد أثروا من احتراف الانشاد ،

وصار لهم صيت كبير ، بل يدلك على عظم مكانة المنشد

عند أهل الذكر ، أنّ له مثقّى نصيب الذاكر من النفعات

التي توزع بعد اختتام الأذكار .

حسن ططاوى سليم

المدرس بمدرسة المعلمين التحضيرية

بالأسكندرية

كذلك في صلاة العبدین يقوم المسلوب بتلاوة

التكبيرات المشهورة في الحن موسيقى رائع .

بل لقد سُرَّ أن تؤدي تلك التكبيرات جهاراً في

الطرقات قبل صلاة العيد فإذا ما اختلطت أنغامها الشجية

بنسيم الصباح الليل ، فملت في الأرواح فعل الراح

وأثرت فيما كل التأثير .

وعندى أن تلحين بعض الشعائر الدينية على هذا الوجه

يرقق حاشية الروح ، ويلين القلب النليظ ، ويعطف النفس

الاجوح ، ويهيئ المرء لتلقى نفعات الذات العلية في سرور

وابتهاج . روى أن أحد السامعين كان يركب حاراً بالأجرة

وكان يسوقه له صاحبه . فسمع مؤذناً يرجع صوته الجميل

بالأذان فآثر كل التأثر وسأل الختار عما يعمل ذلك الرجل

فأفهمه أن هذه شميرة من شعائر الإسلام ، تؤدي بهذا

الصوت الجميل

فلم يلبث الرجل أن دخل في دين الله . ثم مر فإذا

بقارى ردى الصوت أجشّه يتلو آى الذكر الحكيم .

وحاول السامع أن يسأل صاحبه عنه . فخاف الختار أن

يرتد صاحبه عن الإسلام بعد إذ هداه الله فصاح بحماره :

« حاحا تلاً بكفر » !!

الناجين والفتاة في الزكر

عنى رجال التصوف بخلق حلقات يقيمونها للذكر كما

قدعنا تشدد فيها قصائد صوفية أكثرها غزلي ، وهي



أغرب الاماني

قال الوليد بن عبد الملك ليدج المفتي :
خذ بنا في الاماني فلأغلبك ، فقال : والله
لا تغلبني فيها أبداً : إني أتمنى كفلين من
المذاب ، وأن يلعن الله لعناً يثن على من
خاف . ومن قدامي ، فهل تمنى مثله ، يا أمير
المؤمنين ؟ فقال : غلبني لنك الله .

كلاهما لا يطلق

زار الموسيقار هازلك زميله الموسيقار
شومان في مدينة درسدن يوما ، تناول حديثهما
الكلام عن فاجنر ، وتساءل هازلك إن
كانت أواخر المودة بين الموسيقيين العظميين
مودة البطائم ، وأنهما يتزاوران ، فقال
شومان : كلا ، إن فاجنر ، في اعتقادي ، مخلوق لا يطلق .
لا جدال في أنه عبقرى ، ولكنه ثرثار لا ينقطع عن
الكلام ، وأعجب كيف يستطيع إنسان أن يظل
متكلما .

وقد تصادف أن زار هازلك في اليوم التالي الموسيقار
فاجنر فتناول الحديث ذكر شومان فقال فاجنر : علاقتي
بشومان ، في الخارج ، على أحسن حال ، غير أنني أعتقد أن
شومان رجل لا يطلق . ويمعزنى تبادل الزيارة معه ، فهو
أبكم لا يتكلم . زرت أثر عودتي من باريس ، لجمعت أقص
عليه قصصاً ملياً عنها وعن أبحاثها وحضلاتها الموسيقية
وموسيقياها ، وهو صامت لابنيس كأنما احتبس لسانه ؛
وما زاد على أن حدّج في وجهي ، ودار يصصره في
السماء فذكرته هارباً من جموده . . . حقاً إنه لا
يطلق ! .

بقرة بنى إسرائيل

سأوم أحد المغنين نملًا ، فقال صاحبا
بعشرة دراهم . فقال المفتي : لو كانت من
جلد بقرة بنى إسرائيل ما أخذتها بأكثر من
درهم . فقال الخنداء : لو كانت دراهمك دراهم
أصحاب الكفر مايتك إياها .

فاجنار يخجله عرفه

روى « فاجنار » عن إقامته بباريس قال :
اتخذ لقمته في أثناء مقامي في باريس كثيراً
من الصعاب حملتها بجلده وصبر : إلا شيئاً واحداً
لم أستطع احتماله والصبر عليه ، ذلك أنه كان
يسكن إلى جانب غرفة في الفندق الذي نزلت
فيه موسيقى دأب على العزف بالبيانو متديراً على
قطعة واحدة للوسيقار « ليست » وكان عرفه
مزيجاً تذبذب له طويلاً . فانتقاماً منه نقلت
البيانو القديم الذي كان في غرفة نومي ووضعته
بجانب الباب الذي يفصل بين غرفتي . وأخذت أعزف به قطعة
كنت وضعتها حديثاً متعمداً لإساءة عرفها . وكان جارياً معلماً
حديث العهد بالبيانو ، فأزعجه عرفي . حتى طلب إلى إدارة
الفندق أن تنقله إلى غرفة أخرى

ولئن كان التهوريش في عرفي قد خلصني من هذا الجار المززعج
فأني ما زلت أكره ذلك الحادث يوماً إلا خزيت له وأخجلني
أن يهرب الناس من عرفي .

قلادة الجمل

صل لمن بغير ، فضاق لذلك صدره ، وأقسم إن
وجده أبيضه بدرهم ، فوجده فلم تسمح نفسه أن يبيعه
بدرهم ، فعد إلى « شاور » هـ . فقلقه في عنقه وجعل
ينادي عليه بصوته الرخيم « الجمل بدرهم ، والسنور بخمسة
دراهم » فقال الناس : ما أرنحس الجمل لولا
القلادة .



صمت أبلغ من بيان

لحن هالقي، في صباه، أوبرا دعا إليها أستاذة شرويني
ليشهد أول ليلة من تمثيلها .

وما كاد الفصل الأول ينتهي حتى سارع هالقي إلى
أستاذة يسأله رأيه ، فصمت شرويني ولم يحر جواباً .
فلما انقضى الفصل الثاني عاود هالقي سؤال أستاذة .
وأخ في معرفة رأيه ، غير أن شرويني ازداد صمتاً
وسكوتاً .

هنالك شعر هالقي باهانة جرحت نفسه ، فقال لأستاذة :
لأزال أنتظر منك ، على الأقل ، كلمة .

فقال الأستاذ : فسيم أنكم لم أسمع
منك شيئاً .

لباقة في استدرار لرم الخلفاء

قال إبراهيم الموصلي لأمير المؤمنين موسى الهادي وهو
نديه وقد غناه صرنا فأعجبه ، إن من كان محله من أمير
المؤمنين محلي في الانبساط ، وتقدم المئادة ، جرأ التبسط
على الطلب ، وبمته المئادة على الرجاء . وقد نصب لي
أمير المؤمنين بقربي منه مشاريع الرغبة إليه ، وحتى محلي
عنده على الكروع في المنزل بين يديه ، فقال : سَلِّ شفاها
فأني جاعل فضلي على إجابتك إليه حاضراً ، فسأله
ماقيمته خمسون ألف درهم ، فأمر له بمائة ألف
درهم .

ضد الاوبرا

لحن الموسيقىار لولى رواية من تأليف الشاعر برين .
وفي الليلة الأولى لتمثيلها قابل لولى صديقه سان إيفريون
فدعاه لمشاهدة الرواية فرض فقال لولى متعجباً : كيف ؟
أترض مشاهدة رواية تقول إنك تقدر مؤلفها وملحنها . ؟
فقال : نعم ، إنى أقدرها ، ولكن كل واحد على
حده : أنت بصفة كونك موسيقاراً مجيداً ، وهو بصفة
كونه شاعراً فذاً . أما أن تجتمعا معا فيحاول كلاكما أن
يفزوفن صاحبه فذلك مالا أطبق .

أعلى الدرجات

لحن الموسيقىار بالدييه أوبرا العادة البيضاء ، فلاقى
نجاحاً كبيراً عدة أنصاره فوزاً لهم على أنصار معاصره
الموسيقار روسيني ، وكان بين النصيرين تنافس مستمر .
ولقد ذهب أحد المتطرفين من أنصار بالدييه وتلاميذه
ينهى أستاذة بذلك التجاح ويبدى ، في إسراف ، عجبه
من أنه يسمح بأن يكون بينه وبين روسيني مجرد مقارنة
أو فاضلة . وهتف في وجه أستاذة يقول : كيف تصح
المقارنة بينكما . وهو لا يتناول إلى علوك : فانت أعلى منه
درجات ،

فقاطعه بالدييه ، في ابتسام ، يقول : حقاً إنى أشر
كل يوم أتى أعلى منه درجات عندما أصدد سلالم منزلنا
إذ نكن نحن الاثنين منزلاً واحداً ، هو يسكن الطابق
الثالث منه وأنا أسكن الطابق الرابع . ألسأ أعلىه حقاً
في درجات السلم ، لا في درجات الفن ؟



مدرسة الموسيقى

مبادئ الموسيقى النظرية

السلام المألوف (الكروماني)

الدرس الثاني عشر

واضح من السلم المتقدم أنه في الأماكن إضافة أصوات إليه توسط الأبعاد الكاملة ، أى تقسم كل بركة إلى عربتين .

وبما أن الأبعاد الكاملة ، البردات ، في السلم خمسة أبعاد ، إذن يكون عدد الأصوات الجديدة الممكن إضافتها خمسة أصوات . وعلى ذلك يشتمل هذا السلم الجديد على ١٢ صوتاً ، بينها جميعاً أبعاد متساوية كل منها يساوى نصف بعد كامل (عربة) مثال ذلك السلم الآتى :



ويمكن تدوين نفس هذا السلم باستعمال علامات الحفوض (اليمول) هكذا :



ومثل هذا السلم المكون من تتابع الاثني عشر صوتاً ذات أنصاف الأبعاد يسمى « السلم الملون أو الكروماني » (١) وسعى الملون لأنه يعطى الألحان ألواناً أخرى غير ألوان السلم القوى .

(١) تستعمل الموسيقى العربية في ملها أصواتاً أكثر من هذه الاثني عشر صوتاً وذلك بأدخال أصوات أخرى توسط أنصاف الأبعاد ، وبذا يشمل السلم الموسيقي العربي ٢٤ صوتاً على مسافات أربع الأبعاد وستفصل هذا في حته .

السلام الموسيقية

السلم القوى (الرباطى)

ذكرنا فيما تقدم من هذه الدروس أن السبع النغاث

الاساسية إذا تابعت ، صعوداً أو هبوطاً ، تألف منها سلم موسيقى ، وأن المسافات المحصورة بين أصوات هذا السلم ليست كلها متساوية بل منها خمس مسافات كل منها يساوى بعداً كاملاً (بركة) ومسافتان كل منهما يساوى نصف بعد كامل (عربة) .

مثل هذا السلم المؤلف من تتابع النغاث الاساسية يسمى « السلم القوى أو الدياتوني » ، مثال ذلك السلم الذى يبنى على الاساس دو كما يلى :



١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١

دائرة الخماسات

وقد استعملنا في الانتقال في دائرة الخماسات علامات
الرفع ، الدير ، . وفي دائرة الرباعيات علامات الحفص
، اليمول ، . ويمكن ، تسلياً لتسمية الأصوات ، استعمال
كلى العلامتين الرفع والحفص في الدائرة الواحدة فتدخل
إحديهما على بعض الأصوات والثانية على البعض
الآخر ، فتكون أصوات دائرة الخماسات كما يأتي :

دو ، صول ، ري ، لا ، مي ، سي ، فا ، # أو صول #
ري # ، لا # ، مي # ، سي # ، فا ، دو
وأصوات دائرة الرباعيات هي :

دو ، فا ، سي # ، مي # ، لا # ، ري # ، صول # أو فا #
سي ، مي ، لا ، ري ، صول ، دو

ويلاحظ أن أصوات دائرة الرباعيات هي نفسها أصوات
دائرة الخماسات غير أنها على ترتيب عكسي .

ولسهولة إدراك ذلك يمكن ترتيب هذه الأصوات في
دائرة مرسومة على النحو الآتي :



فإذا اتجهنا من دو . في هذه الدائرة المرسومة ، ناحية
اليمين حصلنا على ترتيب أصوات « دائرة الخماسات » .
وإذا اتجهنا من دو ناحية اليسار حصلنا على ترتيب أصوات
« دائرة الرباعيات » .

إذا بدأنا بأحد هذه الأصوات الآتية عشر ، ولكن صوت
دو مثلاً ، ثم انتقلنا منه إلى خامسه وهو صوت صول ، ويمد
عن الأول بمسافة ثلاثة أبعاد كاملة ونصف أى بثلاث برديات
وعربة ، ثم انتقلنا من هذا الأخير إلى خامسه ، ومن هذا
أيضاً إلى خامسه ، وهكذا ، فإنا فصل بعد ١٢ خامسة إلى
الصوت الذي بدأنا به ، وهو صوت دو في هذه الحالة ،
بعد أن نحصل على جميع الآتية عشر صوتاً المؤلف منها السلم
الملون (الكروماتي) . وتسمى هذه الدائرة « دائرة الخماسات » .
وأصواتها بالترتيب . إذا بدأنا بالصوت دو ، تكون كما
يلي : —

دو ، صول ، ري ، لا ، مي ، سي ، فا ، # ، دو # ،
صول # ، ري # ، لا # ، مي # ، سي # (= دو)

دائرة الرباعيات

وإذا بدأنا من صوت ، ولكن صوت دو مثلاً وانتقلنا
إلى رابعه ، وهو صوت فا (ويمد عن الأول بمسافة بعدين
كاملين ونصف أى ببردتين وعربة) ثم انتقلنا من هذا
الأخير إلى رابعه ، على نحو ما تتبع في الطريقة المتقدمة ، فإنا
فصل بعد ١٢ رابعة إلى الصوت الذي بدأنا به ، وهو دو . بعد
أن نحصل على الآتية عشر صوتاً المؤلف منها السلم الملون
(الكروماتي) ، إنما نحصل عليها في ترتيب مضاد لترتيبها
السابق في دائرة الخماسات . وهذه الدائرة تسمى « دائرة
الرباعيات » . وأصواتها بالترتيب ، إذا بدأنا بالصوت دو ، تكون
كما يلي : —

دو ، فا ، سي # ، مي # ، لا # ، ري # ، صول # ،
دو # ، فا # ، سي # ، مي # ، لا # ، ري #
(= دو)

الأنشيد

الأهمل

نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةِ
زَاهِيَاتٌ نَاصِرَاتُ	لَامِعَاتُ نَاعِمَاتُ
ذَاتُ أَلْوَانٍ حَسَنَاتُ	زَيَّنَتْ كُلَّ مَكَانٍ
نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةِ
إِنَّا فِي كُلِّ أَرْضٍ	بَعْضُنَا زَيْنُ بَعْضٍ
سُرُورٍ تَمُوجُ	بَيْنَنَا الْوَرْدُ مُتَوَجِّجُ
نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةِ
رَاقِبًا هَذَا الْمَقَامَ	بَيْنَ شَمْسٍ وَغَمَامَ
وَشُعُورٍ بِالنَّعِيمِ	كُلَّمَا هَبَّ النِّسِيمُ
نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةِ
نَحْنُ نَرْضَى الْعَامِلِينَ	وَلَسُرُّ النَّاطِلِينَ
بِبَيَاضٍ وَآخِرَارٍ	وَإِخْضَارٍ وَاصْفَرَارٍ
نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةِ

مطهرات النفوس المرشدين
وزارة المعارف المصرية

الأزهار

ألف اللحن الأستاذ أحمد خيرت
وضع المارموني الأستاذ محمد حبيب

ه ز ا ق ه ر ي و ن ص ا أ خ ق ف و ق ه د ي ح ر ل ه ا ز ن غ

ت ذ ا م ت ع ن ا ت ن ع ا م ل ا د ت ض ن ا ت ي ا

ن غ كان م ل كل ق ت ي ر ي س ا ن ح ن ن و ا ل

ن ا ن ق ه ر ي و ن ص ا أ خ ق ف و ق ه د ي ح ر ل ه ا ز

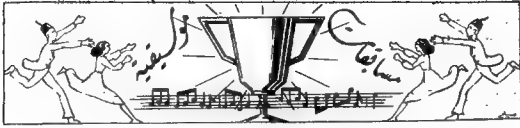
س ب ض ب ع ل ب ر ي ن ا ض ب ع ن ا ر ل كل ف ي

ن غ و ج ق م د ر ل ن ب ي ن م ت ن د ن

ه ر ي و ن ص ا أ خ ق ف و ق ه د ي ح ر ل ه ا ز

في الإعادة نغزنا القطع حسب الكروايل المتكسنة لتتبع مع مقامات القطعة الثانية من الأثر

أحمد خيرت



نتيجة مسابقة العدد العاشر - الى الاطفال

أفردنا بتلك المسابقة أن نتحدث إلى أبنائنا الصغار ونختبر استعدادهم الموسيقي ، فوصفنا لهم بيتا سقفه غير متين تتسرب منه مياه الأمطار وتتساقط قطعا يتلقاها أهل البيت في آنية نحاسية مختلفة الأحجام تساقطاً منتظماً الإيقاع فيصدر عنها نغمات مختلفة .
 ثم طلبنا إلى كل طفل أن يتخيل أنه يسمع في تساقط هذه النقط إيقاعاً موسيقياً ويتصور أن كل إناء آلة تعزف .
 وأنها في مجموعها تكون فرقة موسيقية هو رئيسها ، يعتلي كرسىه . ويقود هذه الفرقة مشيراً بعصاه إلى الآنية متنبها فيها النغم .
 ثم طلبنا إلى كل طفل بعد هذا التصور أن يتخيل هذا المنظر ويبحث به إلى هذه الجملة راجعين آباءهم أن يتركوا لأبنائهم الحرية في تفكيرهم وتصويرهم لنصل إلى الفرض المنشود من تقوية ملكة التفكير في الأطفال أمثال هذه المسابقات .
 ونشر الموسيقي ، ويبحث في فضاء البشر والارتياح أن تهافت أبنائنا الصغار المحببون على هذه المسابقة كل يصور ماخيله إليه تفكيره فقد تلقينا عدداً وافرأ من الأجابات كلها تم عن استعداد موسيقي كامن في أنفس مرسلينا لو تمهده الآباء لا ينع وتما .

ولقد عقدت لجنة التحكم وبين أعضائها فريق من حضرات مفتشى الرسم وأسأذته بوزارة المعارف . ولخصوا عن هذه الأجابات وقر رأيهما على أن الفائزين في هذه المسابقة هم : —

الأول : محمد شاكر التليذ بالسنة الأولى بمدرسة فؤاد الأول الثانوية نجل حضرة الأستاذ الجليل حسن شاكر .

الثاني : ادجاراتايت فرج التليذ بمدرسة المعارف الابتدائية براغب إاشا بالإسكندرية نجل حضرة ثابت فرج افندي

الثالث : حسن عز الدين الجبل التليذ بمدرسة الأمير فاروق الابتدائية بشبرا ، نجل المرحوم الشاعر الكبير الأستاذ

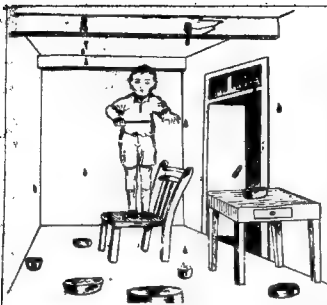
حسين الجبل

وقد رأت اللجنة الاقتصاد على منح هؤلاء الفائزين جوائز المسابقة نظراً لما رأته من انحراف إجابة غيرهم عن أغراض المسابقة .

و الموسيقي ، يسرها أن تنشر في الصفحة المقابلة صور الفائزين بجانب إجاباتهم وتقدم لهم ولأولياء أمورهم المحترمين وافر التهنئة . وترجو أن يهيئ الله لهم مستقبلاً حسناً .

أما الجوائز فقد نال الأول : (آلة مندولين) والثاني (موسيقى يد) والثالث (فلوت)

وهذه الجوائز جميعها قدمها حضرة المحترم عزيز بولس افندي صاحب محلات عزيز بولس الموسيقية المعروفة . تشجيعاً منه لهذا الفن فنشكر له أريجته .



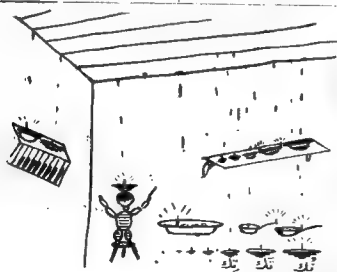
التليذ النجيب محمد شاكر
وللى اليسار إجابته



التليذ النجيب ادجار ثابت فرج
وللى اليمين إجابته



ادجار ثابت فرج



التليذ النجيب حسن عز الدين اجلل
وللى اليسار إجابته

M
A
I
S
O
N

مجلات بوزناخ

B
U
S
N
A
C
H

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٧٧

بناخ إبراهيم باشا رقم ٢٠ بصر
تليفون ٤٢٤٦٦

مقر دور نشر صناعة وتجليد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها
متمهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

20, Rue Ibrahim Pacha Le Caire

Tel. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach-Cairo

المبيع بالتقسيط

التعاون

بأقساط

شعار محلاتنا

شهريّة

الذي لا يزال متبعا

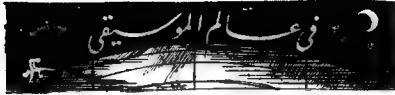
لا تتجاوز

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع

جنيتها ورابع





في المعهد الملكي للموسيقى العربية

لجنة المدرسة

اجتمعت لجنة مدرسة المعهد في مساء الثلاثاء ٢٢ أكتوبر سنة ١٩٣٥ وتباحثت في شئون الدراسة بالمدرسة في عامها الجديد واعتمدت نتائج الامتحانات ومنح شهادة إتمام دراسة القسم العام للطلبة الذين أتموا الدراسة في هذا القسم وهم : أحمد يومي ومحمد شرف الدين وإبراهيم أحمد حجاج وقررت اللجنة أن تكون الحفلة السنوية لتوزيع هذه الشهادات في النصف الثاني من شهر شعبان المكرم برياضة حضرة صاحب المعالي وزير المعارف الذي يتفضل بتوزيع هذه الشهادات والجوائز على مستحقيها سنوياً

قسم المكفوفين بالمدرسة

تقرر أن تبدأ دراسة الموسيقى للكفوفين بالقسم الذي أنشئ خصيصاً لهم بمدرسة المعهد في يوم ٢ من نوفمبر سنة ١٩٣٥ على أن تكون الدراسة في أيام السبت والاثنين والأربعاء ابتداء من الساعة السابعة مساءً.

مقطوعة موسيقية شرقية

أهدى الينا صديقنا الموسيقى المبدع جنو تاكلش مقطوعة موسيقية جديدة ألفها للكان واليانو سماها «رابسودي شرق»

وقد رأينا فيها أنها قطعة قيمة تدل على ما لمؤلفها الفاضل من الذوق السليم في التأليف الموسيقي وهي جديرة بأن يقتنيتها عشاق الموسيقى وغوايتها فتنّي على همته .

في وزارة المعارف المعوجة

الجماعات الموسيقية بالمدارس الثانوية والابتدائية البنين

أذاعت وزارة المعارف على مدارسها نشرة بشأن هذه الجماعات نشرتها فيها يأتي : —
لما كانت الوزارة تعتبر الموسيقى من أهم أركان نواحي الحياة المدرسية . ولا تألو جهداً في تشجيع الجماعات الموسيقية وتقوية روح التنافس بين الفرق في المدارس التي من نوع واحد ، ورغبة في توحيد مستوى الدراسة ورفعها في هذه المدارس بالأشراف القملي على تدريس تلك المادة .
وبما أن الوزارة تنوي عقد مباريات موسيقية بين جميع فرق المدارس الثانوية والابتدائية للبنين كل نوع منهما على حدة أثناء هذا العام الدراسي ، تمنح المدارس المتفوقة فيها جوائز مدرسية ولكي يقضى للدارس اتباع النظام الوارد في النشرة رقم ٦١ بتاريخ ٣٠-٩-٣٤ الخاصة بنظم الفرق الموسيقية وجماعات الأناشيد بالمدارس الثانوية والابتدائية ، كما يقضى أيضاً للوزارة تقديم ماقد محتاجة المدارس من المساعدة لحسن سير هذه الجماعات . زجرو

- ١ — العمل على تكوين فرقة موسيقية بمدرستكم .
- ٢ — إفاضة الوزارة (التفتيش الموسيقي) عن المدرس الذي ترعاه المدرسة ، وعدد حصصه ، ومواعيدها في الأسبوع وقيمة مكافأته عن كل درس قبل تعاقده المدرسة معه .
- ٣ — إذا لم ترشح أحداً لتدريس الموسيقى ، وترغب في معاونته التفتيش الموسيقي في ذلك ، زجرو توضيح عدد الحصص التي تقترحها المدرسة للموسيقى في الأسبوع ومجموع ما تخصصه أجراً للدرس في العام الدراسي .
- ٤ — توفيراً لأجور المدرسين ولكي لا تكون المادة عائقاً في تكوين الجماعات الموسيقية في بعض المدارس ، سيجتهد التفتيش الموسيقي في تكليف المدرسين الجامع بين مدرستين فأكثر . وذلك في حالة عجز ما تخصصه المدرسة للموسيقى عن سدّاد نفقات مدرس خاص بها . وكيل المعارف



لِلْبَاقِدِ الْفَنَى

انطلقاً بجأة في حجرة الاستديو لأسباب فنية . . . ناب
عنه نور ملكة الجمال .

وما كان لنا أن نتقد هذه الإذاعة ، ونحن مقيدون
هنا بنقد كل ماهر موسيقى فقط ، إذ مهنتنا في هذا الباب
محدودة ، لولا أننا كنا نرجو أن نعرف إلى إحدى نواحي
الملكة الفنية وهما إذا كان صوتها سليماً وموسيقياً ، ولكننا
لم نجد لها روحاً خالصة في الكلام ، كما أننا لم نتبين مع
الأسف ، أن صوتها موسيقى يشع من حوله الفن والجمال
وجاء أيضاً الأستاذ فكري وسأله كثيراً عما تحب وتكره
في الناس والأعمال والألعاب ، وقاته أن يسأله عما إذا
كانت تحب الموسيقى وتوالمها ، مع أن الموسيقى متممة
لجمال الروح الذي له المنزلة الأولى عند تقدير درجات
الجمال .

وبعد ، فالناقد الفني ، يهني ملكتنا الجديدة ، ويشكر
للحظة اهتمامها ، ويثني على ما كان للأستاذ فكري من
فضل في حديثه معها أمام الميكروفون .

الاعلان على حساب الأبحاث الفنية

كنت قد انتقدت طريقة إذاعة أسطوانات مؤتمر
الموسيقى العربية في الأعداد السابقة كما قدمت اقتراحاً
بتنظيم إذاعة هذه الأسطوانات بالشكل الذي يتفق مع ميل

ملكة الجمال أمام الميكروفون

لبست تاج الجمال قليلاً ، فرفضت به رأس مصر بين
جسيلات أمم الأرض . وعقد لها لواء النصر ، فمادت
إلى وطنها تحمل إليه غراً وأى غر ، فبأت لها عطة
الإذاعة فرصة جميلة ، وقفت فيها أمام الميكروفون في مساء
٢٥ أكتوبر ، وقدمها إلينا الأستاذ فكري بأجبة . وألقى عليها
عدة أسئلة . ويظهر أنه كما أعد لها الأسئلة أعد لها الأجوبة
اعتذرت ، بإدى الرأي ، عن عدم إمكانها التكلم مثل
الأستاذ فكري باللغة العربية الفصحى ، فأعذرناها ، وكنا
نتظر أن تطلع علينا بالكلام السلس المرسل الذي نتبين
في خلاله جانباً من رشاقته وجاذبيته ، ولكنها مع الأسف
لم تبتع إلينا من ثنايا أمواج اللالسلكى ، بأى بريق من ثنايا
روحها الذي سما بها فاستوت على أريكة الجمال العالي فقد كانت
لغتها العامية ضئيفة جداً ، وأسلوبها في الأجابة على تلك الأسئلة
بطيئاً مضطرباً يشبه تمام الشبه أسلوب صغار الأطفال .

دع الإناسة ، شارلوت ، وتعال مئى ، أحدثك عن
المحطة نفسها . فقد حدث عند ما ألقى عليها الأستاذ فكري
السؤال الخامس ، أن توقفت عن الأجابة ، وساد السكون
في الاستديو ، اللهم إلا تلك « الضحكة » التي صمكتها
ملكة الجمال ، فنشقت بها هذا السكون ، الذي ظل نحو
ثلاث دقائق أنبأنا بعدها الأستاذ فكري . أن النور قد

الجمهور ورغبته في استيعاب موسيقى البلاد العربية الأخرى كل بلد على حدة ، لما في ذلك من المزايا في تركيز كل موسيقى في أذن مستمعها ، وإفهامهم ، عن كتب ، فنية كل بلد ، ولون موسيقاها ولكن المحطة لا تزال تدبج علينا بعض اسطوانات المؤتمر بالطريقة التي جرت عليها وآخرها مساء ٢١ من أكتوبر حيث أذاعت علينا بعضاً منها . وليس لدى ما أعلق به على هذه الاذاعة سوى أن المذيع شرح اسطوانة سرا كشية وأخرى جزائرية ، وشرح معنى كلمة « النوبة » إلى أن قال : « وهذه الأبحاث الفنية مرجعها بالطبع مجلة الراديو المصري ،

وسواء أُنشِر في مجلة « الراديو » أمثال هذه البحوث أم لم تنشر فلا يمكن أن يسمح لها بأن تكون مرجعاً لما ليس لها به دراية ولا يمكن أن يتولى الخوض في أمثال هذه الأبحاث العلمية إلا المختصون المسئولون عنها من رجال المؤتمر . أما أن تقوم المحطة بالإعلان عن مجلتها على حساب جهود غيرها وأبحاث المؤتمر العلمية فهذا ما لا يجب أن تتورط فيه

رباعي رياسة مصطفى العقاد

للعقاد رباعي يتألف منه ومن ولديه المحروسين محمد وإسماعيل ورابع عواد ، ولهذا أطلق عليه اسم « رباعي العقاد » ،

وهذا الرباعي لا نزاع في أنه مثل من أمثلة الدقة الموسيقية نظراً لما يمتاز به كئلته من الثقافة الفنية نصف هذا الرباعي لا يزال خارج القطر يؤدي لمصر خدمة في اخراج فيلم مصري غنائى قد يكون له بعض الاثر في النهضة الموسيقية الحديثة

بقى من هذا الرباعي العقاد « رفاقه وعواده » وهو النصف الباقي فهل يغفل وينط في النوم إلى أن يرد الله غربة نصفه الثاني ؟

ذلك ما تأباه طبيعة والدنا السيد مصطفى العقاد . فهو دجل نطش دائماً الحركة فريد ويستغيد

لهذا ألف رباعيا « ظهورات » تولى رياسته حتى يغفل ذكر الرباعي « المتيث » ، ماثلا في أذهان محبيه فلا ينسونه على سر الأيام

وقد أحيا هذا الرباعي « الظهورات » حفلة موسيقية ساهرة مساء يوم ٢٢ أكتوبر إقتحمها « بتحية الرباعي » وما تغلظا من ضرب بالشيخايل وعزف بالرق . أما « سماعي صفر على » الذى عزفه الرباعي بعد ذلك فقد امتاز بهدوئه وبطئه وسهولته فضلا عن أن الشارف والسماحيات التى من هذا المقام « الجهاركاه » تكاد تكون نادرة جداً وهذا ما يشكر عليه الاستاذ صفر . أما الرقصة السودانية فقد أفردنا لها بعد ذلك وضوعا خاصاً . وسنما بعد ذلك « بولكه شعاته » التى أدبت بنجاح واتزان . وإذا جئنا إلى سماعي محمد العقاد الذى اختتمت به الاذاعة فلا بد أن نقدر لمحمد جهده في التلحين على صفر سنه وحدائته . وسنما أيضاً تقسياب كان وموشعة « لما بدا يتقى » وتقاسيم قانون ثم دور « نادى الهواء » من مقام « نهاوند » . ولا يفوتنا أن نترك رئيس هذا الرباعي الاستاذ مصطفى العقاد بنير كلمة ثناء ليس على الدقوف والنقرانات والطبول والصاجات التى كان يلعب بها ويزن بها الضروب ويضبط بها الإيقاع ولكن على الدقة التى امتازت بها هذه الاذاعة والسلمة التى تسيطر في الجهاركاه والنهاوند على الوجه الإكمل

حول الذكر الليثي

سبق أن كتبت بعض الشيء في الأعداد السابقة عن الذكر الليثي ، ونهت حضرات القراء إلى نوع « المارموني » ،

الذى يتخلله ولفتُ النظر إليه ، إلى آخر ما كتبت ، واليوم أعود إلى الموضوع ولكن في غير المارصوى بل في نوع الذكر وموسيقى الذكر .

نعلم أن الأذكار التي نفاهاها عند أهل الدين وطوائف المنسوفة أغلبها ليست بالأذكار الهادة التي سمعناها مراراً في الأسطوانات التي سجلها مؤتمر الموسيقى والتي قدمها إلينا محطة الإذاعة من وقت لآخر ، ولكنها أذكار صاخبة فيها عرض لخنجر الداركين قويا وضيقها يؤدى بها ، لفظ الجلالة ، وبعض أسماء الله الحسنى بقوة صوتية تدخل إلى القلب روعة الله وخشيته ، وينشد بجانب هذه الخناجر صوت رخم لمنشد يرتل القصائد الحافظة التي تفيض مدحا في النبي عليه الصلاة والسلام ، ويمزج معه ناي رقيق يضبط الأيقاع ويقود الصفوف والحلقات ويرجم للمنشد ما ينشد وهكذا .

فأين هذا من أسطوانات الذكر التي البقية المتشابهة التي نذمها علينا المحطة ؟؟ فإذا كان المؤتمر قد سجل جانباً من هذه الأذكار ، الحامية الوطيس الجميلة الانشاد ، ذات التوزيعات المختلفة ، فلا بد أن المحطة تسمنا طرعا منها ، وبذلك يغفل الجمهور على سماع هذا النوع بمد أن من تلك الأذكار اللبئية التي أكثرت من إذاعتها المحطة وجتها أسماع الناس ، وغير عاف أن الجمهور يميل بطبيعته إلى التنويع والتنمير

الآنسة نادرة

جاءت إلى الميكروفون ، وآى معها جميع أفراد تحت الآنسة أم كلثوم من التصبجي وعوده . ومحمد عبده صالح وقانونه وكريم حلى وكانه ، وكان ذلك يوم الاثنين المخصص أيضاً لأم كلثوم

وبداوا يسمون من مقام « ياتى » ثم غنت دور (القلب ما صيش عليه أسره) من تأليف الأستاذ داود حتى فأحسنت حقاً أدائه بالرغم من بعض الطول الذى استولى على « آهاته »

أما الوصلة الثانية فقد كانت على مقام « الكرد » قسم فيها القصبي بعض التفسيرات فتمت عن روحه في التلحين وطابعه في موسيقاه . كما غنت لنا حلقوة راضى بصدودك ، من تلحين فريد غصن . وقد لاحظت أن الآنسة محمد غناء الليالي والتنويع فيها

ثم غنتا بعد ذلك موالا من مقام « ياتى » اقتبس فيه الشيء الكثير من الأسلوب البلى الدارج . ولنا نجزم إن كان ذلك منها بقصد أو ينير قصد وسواء أكان هذا أم ذلك فإن الآنسة نادرة تعتبر ناجحة جداً إذا ما قورنت بالآنسة سى أو ص التي تشيد لها المحطة مجدداً ولكن في الأندلس

أحبشية أم سودانية

الأستاذ صفر على أستاذ قدير ، ولحن عرف له ألحان جميلة في غير الموصلات والأدوار ولكن في الطفاطيق والآنشيد والديالوجات . وإنى أذكر له من الطفاطيق ما انتهت مدته وعفا زمانه ومنها ما غناه الجمهور مدة من الزمن ثم تركها شأن كل الطفاطيق فأغلبها موسمية تزهى وتزدهر في وقت محدود

أما ألحانه في الآنشيد فلا تزال باقية ولكن ظهر في اتاجه القى أخيراً بعض تراخ ، قد يكون له فيه عذر مقبول ونحن نيب به أن يعمل ويعمل فيعود إلى إنتاجه الأول ،

على دراستها واستيعابها وتطبيقها على كل ما يفنيه وبذلك
يسلم من النقد وربما امتاز بعد ذلك، عن كثير من
زملائه المطربين فضلا عما يكتسبه فنياً ونظرياً الأمر الذي
لا يستغنى عنه مطرب مثله

هذا وإن بقا: المغنى يقنى من ألحان واحد من الملحنين
أو اثنين من شأنه ألا يعطى له فرصة لأظهار مواهبه ومزاياه
ويجعل مجوده قاصراً على اتجاه واحد . وعليه أنصح
لحضرات المغنين أن ينتخبوا أغانيهم من جميع الملحنين
على السواء صغيرهم وكبيرهم ، قديمهم وحديثهم ، مهما
اختلفت ألوان تلحينهم وتنوعت ، بغض النظر عن شهرة
الملحن أو سمته وغير ذلك من الاعتبارات

طُيور تنقذ الناس من الموت

تلمنى صفى الصحفية في هذا الباب ، ويحتم على واجبي
في نقد الأذاعة ، أن أقتس في كل مكان عما يمت إلى هذا
العمل بأية صلة مهما كلفني ذلك من جهد . وكان أن اطلعت
على إحدى مجلات الراديو الفرنسية . فراعني بها نبأ ، رأيت
أن أتحف به هنا قراء الموسيقى ، لما فيه من علم وطراقة .
لوحظ أن محطة الأذاعة بمدينة . ليل ، بفرنسا تبدأ
كل إذاعة لها بتفريد ، كصفور الكناري ، وقد سجلته
في اسطوانة تفتح بها حفلاتها في كل يوم ، وتتليل ذلك
بدعو حقاً إلى الدهشة والاعتبار .

ذلك أرب المقاطعة التي تقع فيها هذه المدينة ، من
المقاطعات الصناعية الهامة ، تقوم فيها صناعة التعدين وأعمال
المناجم . والسكان في هذه المنطقة ، ولع خاص بتربية
الطيور ، كصفور الكناري ، فضائله المختلفة ، وإلحام
الزاجل بأبراجه العالية ، فهم يعنون باقتنائها ، والسرور على
تربيتها ، والعمل على مضاعفة إنتاجها . وأية علاقة ياترى

وبعد فقد سمعت له في مساء ١٢ أكتوبر قطعة موسيقية
اسمها (رقصه سودانية) أداها رباعي المقاد بدقة فنية
كبيرة سررت منها جداً لما كان فيها من عزف بالآلات
من قرب ودق على الطبول من بعد ولعب بالشخايل مع
نوع من الحارموني جميل ويغيل ، إلى السامع أنه حقيقة
في حلقة للراقصين والراقصات يهزون الإرداف ، ويدبرون
الأعطاف كل ذلك مصوغ في لحن من مقام (الجهاركاه)
وقد لاحظت أن لها طابعاً خاصاً جعلني لا أصدق أن
هذه الموسيقى لرقصة سودانية بل أقيمت أنها (حبشية)
إذ يلوح لي أن الأستاذ صفر خشي أن يسميها الآن (رقصه
حبشية) مخافة (الرقبا .)

فرقة محمد يوسف؟؟

مثلت رواية أبي الحسن المغفل
.
.
وكان الله يحب المحسنين

عبد الغنى والتنويع في الغناء

تحرر عبد الغنى السيد هذه الليلة وحده عن ألحان
رياض السنباطي والشيخ زكريا أحد التي يفتننا إياها كل
مرة . وشاء أن يجرب شيئاً من ألحان المرحوم الشيخ
سلامة حجازي فغناها وصلة من مقام يباي في مساء ٢٤
الجارى كان قوامها دور (بسحر العين تركت القلب هايم)
أداه عبد الغنى بتؤدة وحرص فكان ناجحاً وقد يكون
أكثر نجاحاً لو أنه ألبس الدور (ضرب المصمودى)
ولو المذهب قط . إلا أن عبد الغنى يظهر أنه لا يميل
كثيراً إلى التدقيق في الأوزان والضروب وبودوا لو أقبل

فأنهم عند ما يلاحظون أن طائراً ، قد مات يعرفون أن الجو في خطر ، فتدق الأجراس ، وينفع في الأوقات فيخرج العمال سراعاً ، ويتداركون الأمر . وبذلك ينقذون من الموت والدمار الذي يهدد في باطن الأرض . ولذلك جعلوا هذا الصغور الكناري ، شعارهم فيفتحون بنغمه إذا غاتهم . والله في خلقه شئون .

استدراك

حدث سهو في وضع الأشكال الموسيقية في مقال الأستاذ حافظ المدرج بالعدد ١١ من « الموسيقى » إذ كان ينبغي وضع الشكل الأول المنشور بصفحة ٢١ مكان الشكل المنشور في صفحة ١٩ وهذا لا يخفى على فطنة القراء فزعم التنبه .

بين صناعه التمدن والمتاجم التي تزدهر في جوف الأرض وبين تربية هذه الطيور التي ترحل في أطباق الجو ؟ مع أنه يلوح أن المآلئين متناقضتان ، وقد جرى العرف ألا تستقيم تربية الدواجن والطيور ، إلا في المناطق الزراعية وما دامت مقاطعة « ليل » الصناعية قد خالقت هذا العرف فلا بد أن يكون هناك سبب مقبول يفسر لنا هذا .

ذلك أن سكان هذه المقاطعة ، لا يقومون على تربية هذه الطيور عبثاً ، أو يالتفون في العناية بها هباءً أو للزينة والاستتار ، كلا ، بل أنهم يعدون لها الأفضاض المناسبة لها ، ويأخذونها باقفاصها ويحولونها إلى المتاجم تحت الأرض ويوزعونها في طرقات المتجم وسراديه ، ويراقبون تطور صحتها أثناء قيامهم بالعمل داخل المتجم ، ويبترونها مقياساً صادقاً لحو المتجم فيما إذا تلوث بالغازات السامة ، التي قد تأتي بقرع حدوث انفجار .

بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

اتصلوا	بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط
استفيدوا	والتخفيض المحسوس والثقة الوطيدة والأمان الموفور

خابروا قسم التقسيط رأساً بمرکز البنك الرئيسي بالقاهرة وفروعه بالاقليم
وليس للبنك وكلاء ولا متجولون

برنامج الإذاعة الموسيقية

من الجمعة أول نوفمبر لغاية الجمعة ١٥ منه

الجمعة أول نوفمبر سنة ١٩٣٥

مساء : الشيخة سكيته حسن وفرقتها

السبت ٩ منه

صباحا : أو. كستر الشجاع

مساء : إبراهيم عثمان وفرقة

السبت ٢ منه

مساء : محمد صادق وفرقة

قانون منفرد مصطفى بك رضا

الأحد ١٠ منه

مساء : حسن الششار وفرقة

الآنسة حياة محمد وفرقتها

صباحا : سيد مصطفى وكورس

مساء : الشيخ محمود صبح

الأحد ٣ منه

صباحا : فرقة موسيقى بلوك الحفر

مساء : زكريا أحمد وفرقة

الاثنين ١١ منه

صباحا : كان منفرد . فاضل شوا

مساء : الآنسة ليلى مراد

الاثنين ٤ منه

صباحا : فاضل شوا . كان منفرد .

مساء : السيدة نادره وفرقتها

السيد فرج السيد ومرسى عبد العزيز . ربابة .

الثلاثاء ١٢ منه

مساء : الآنسة سعاد زكي

رياض السباطي . عود منفرد .

الثلاثاء ٥ منه

مساء : رياض السباطي . عود منفرد .

الحاج أحمد سرور وفرقة السودانية

الأربعاء ١٣ منه

صباحا : رباعي العقاد

مساء : كان منفرد . فاضل شوا

الأربعاء ٦ منه

صباحا : رباعي العقاد

مساء : صالح عبد الحى وفرقة

صالح عبد الحى وفرقة

منولوجات فكاهية . يحيى اللبائدي ويوسف حنى

منولوجات فكاهية - يحيى اللبائدي ويوسف حنى

الخميس ١٤ منه

صباحا : كان منفرد

مساء : محمد بدوى ومحمد الصبان وفرقة موسيقى البداهة .

الآنسة خيرية

الخميس ٧ منه

صباحا : فاضل شوا كان منفرد

مساء : عبد الفتى السيد وفرقة

الآنسة ناديا أراكي . أغاني تركية .

الجمعة ٨ منه

صباحا : حسن درويش يانو منفرد

أور كستر الشجاع

الجمعة ١٥ منه

صباحا : أور كستر الشجاع

مساء : إبراهيم عثمان وفرقة .

أعلنوا عن متاجركم وبضائعكم وكل ما يهكم رواجه

الموسم في مجلد
يقتى

تضمنوا رواجها وانتشارها في كل مكان وفي أرق الأوساط بجميع بلاد القطر

أسرار الاعماله فيها معتدلة والانفاق عليها مع ادارة المجدة

بالمعهد الملكي للوسنى العربية



الادارة : ٦ شارع زكى

المطبعة : ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 6 RUE ZAKI

IMPRIMERIE 12, 18 RUE BORSA

Tunefikha - Le Caire

قول الموسيق
وتاريخ مشاهيرها

تأليف

محمودة

يطلب من جميع المحلات الموسيقية



موزار

MOZART

١٢

وتناولها يدها السخية كأساً من نبيذ كالبرج الممتق ،
حتى هشت نفسه واستراح خاطره ورجع إلى سكينة
المألوفة ومرحه الساذج البهيج . ثم عاد إلى أوأنس وبير
فكان لمن في مسامرته حظ معلوم تتجاوز بها إلى الطرب
فالسباح فالضحك . فاهتاف وانجلى الليلة عن سرور لم
يسمح بمثله زمان موزار

حانت ساعة النوم ، وخلا موزار إلى نفسه ، فعاودته
الذكرى فتوهجت في رأسه نار الأوهام ، وتجمست
لباصرته بشاعة حادث الأمس ، فلم يبق النوم إلا غراراً .
انبتق القمر فارتدى موزار ثيابه وجلس إلى المكتب يسطر
استقالاته ، وكان مضطرباً مقضباً ، فلم يفته منها إلا في
تمام الساعة الثامنة ، عندئذ غادر المنزل إلى شارع سنجر
وما لبث أن كان في جو السراى ، فالتقى بالبارون كلينباير
فجاءه وكان خارجاً من حجرة التشريفات .

خطر لموزار أن يقتحم باب المطران فلا يستأن
في الدخول عليه ، حتى إذا وضع يده على مقبض الباب
لم يشعر إلا ويد تمجذب من خلفه ، وكانت يد السيد اركو
الذى صاح به :

- أنت مكلف أن تقف خطي موزار ، وأن تعطل
تفكيره من هذه الناحية ، فتأخذه تارة باليوقة ، وآونة
بالرقة ، وطوراً بالعنف والشدّة إن رأيت منه عناداً ،
أقام أنت ؟

- جد الفهم ، يا مولاي
- أنت مسئول إن اختل من ذلك شيء .
- في خدمة مولاي وطوع أمره
- اذهب

هذا يوم ملي بالقلق ، مفعم بالاضطراب ، قضى
موزار مساءه في كنف النيلة تون ، فرهّقت عنه ، وأذهبت
عنه الحزن ، ولوّحت له بمستقبله الزاهر . فأجبت في
نفسه أطيب الآمال

وطبيعة موزار مريحة صافية ، ترضي الكلمة الطيبة ،
ويغفل فيها المعروف ، فما لبثت النيلة أن تسترضيه ،

مسموحاً لي بقله سيدكم ومولاكم ففضل بتبليغ هذه الرسالة اليه

- لا يطاوعني عقل وحبي أن أجيب رجلك طيب الخاطر مرتاحاً ، وأرجو أن تراجع نفسك ، وتبين موقفك وما أنت مُقدم عليه

- سيدي ! الله وحده يعلم مبلغ اهتمامك بأمرى . أحسب أن الوهم خيل اليك أنك والدي تبدى النصيحة فأنزل عليها ... لا تصعب الأمر ، فاما أن أقابله وإما أن تبلفه ... شيثان لا ثالث لهما ، فانظر ماذا ترى

- أنت شاب تملك روعة الشباب ، فلا بد من أن يتولى شأنك رجل مجرب تستفيد من حكمته وخبرته .. هذه أعمال طيش لا تصدر إلا عن طفل لم يترك الحياة ولم تترك الحياة ، ومع ذلك فما يهمني من أمرك شيء ، أنت حر أن تراول علك أو تتركه ، إنما يجب أولاً وقبل كل شيء أن تخطر والدك وتكسب موافقته . إنني أحب ذلك الرجل واحترمه وأعزه ، ولا يمكن أن أسوء اليه وأحدث له ارتباكاً قد تضطرب له حياته من أجل مجازفة جنونية يقدم عليها ولده

- أفضل ما يحلو لك ، مادام الامر قد بلغ غايته . في غير مكنتي أن أستمّر في خدمة المطران ، إن فينا بأسرها تعلم المعاملة الخشنة البذيئة التي يعاملني بها ، لقد طردني ثلاث مرات . وأهانني تيمناً ومائة مرة ، وما أنا صمم ولا أنا تمثال

- خفف عتك ، يا صاحبي ، ولا تدّش لمعاملته ، فهو يعتقد أنك لم تخدمه باخلاص وولاء . - أحدم ! ماشاء الله ! أراك تغني من نعمته ، وتصفّر من نقيه . ماذا كنت أفضل أكثر بما فعلت ليرضى ؟ - كان يجب أن تداوم الحضور إلى غرفة الخدم - غرفة الخدم ، وبحبك ! ! أأحدم أنا للغرف

- إلى أين . يا سيد موزار ؟ أنسيت التقاليد المتبعة ؟ هل طلبت الإذن بالدخول على سيدك ؟ قل لي ماذا تريد ؟

- أريد أن أسلم المطران شيئاً زهيداً - الأمير لا يريد عمادة أحد اليوم - رأيت البارون كيتنباير خارجاً من عنده هذه اللحظة - هذا شيء آخر . أما أنت ، وأنت خاصة ، فإن المطران لا يريد أن يتحدث إليك . إنك لتعلم جد العلم ما حدث بالأمس

- مرحي ! وأحسبك تفضلت فأصدرت تعليماتك بهذا . حسناً ، سواء أقابله أم لم أنشرف بطلعه البية ! ! خذ أنت ، إذن ، هذا الطلب . وهذه النقود وسلمها إلى سيدك ومولاك ! !

- ينبغي أن أعرف ، ضمنون تلك الرسالة أولاً . وأى شيء هذه النقود ثانياً ؟

- أما الرسالة فكتاب استقالتي . وأما النقود فتفغات السفر أردّها لأنني سأقيم في فينا

- ماذا تقصد بهذا الكلام ، يا صديقي موزار ! لعلك متعب المخ مضطرب التفكير

- لقد أعلم يقيناً ما أقصد اليه من كلامي . إنني قررت الاستقالة واعتزمتها . سأرحل عنكم فما بي حاجة إلى قيودكم

- ولكنك بهذا تفق والدك ، ألا ينبغي استئذنه أولاً والحصول على رضائه ؟ أخشى أن تكون قد أغفلت ما نهده فيك من حبك لأبيك واحترامك له

- اعتقد ، أيها السيد ، أنني أعرف واجباتي وأنتي في غير حاجة إلى تلقّيها عتك ، أو معرفتها من أمثالك - موزار ! زن كلباتك ، واتدق قولك ، إنك لتعلم مع من تتكلم

- أيها السيد ، إذا امتلأ الاناء فاض ، فإذا لم يكن

والمحجرات ؟ أم بواب يداوم الجلوس على بوابه ؟ حتاً
إنكم تضيئون ما هو الفن ومن هو الفنان ؟ إلى واهه ،
لولا أن لك في نفسي احتراماً لآمالك ردى ، وأوجعتك
إجابتي .

- وأى توجع آلم من هذا الرد وتلك الإجابة ،
يا موزار ؟

- أنا مُتَحَنِّنٌ مُغِيْبٌ ، يستحيل على البقاء في الخدمة
بعد اليوم لحظه . أحسبني قادراً على العمل ليل نهار ،
وأحسبني كفواً لكسب أضعاف مرتبي .. قد تكون بك
حاجة إلى خدمة المطران ، أما أنا فاني غنى عنها

- أشكرك ولا أعتب عليك إكراماً لوالدك ، وسأبلغه
وأحب أن تضم أنك خاطي، في ظنك ، خاطي في عدم
تقديرك لسيدك المطران ، وإن والدك سيكفر عن هذا الخطأ
- هذا إنذار طلالاً تهددتمونا به ، فافعلوا ماتشاون ،

فان هذا الأمير الديني إن تجاوز ما ترضيه آداب الدين
وتعاليمه ، فان أبى أيضاً سيرحل عن سالسبورج ويغلبها
للمطران ويعيش معي هنا في فينا ورزقنا على الله

- وشقيقتك أنا ، أليس لها حقوق في عتقك وواجبات ؟
- هي في كني ورياية الله ، وتستجد كثيراً من بنات
الأسر الكريمة يتعين أن يتلقين عليها دروس الموسيقى
ويأجرنها أجراً كريماً يستحيل عليها الحصول عليه في
سالسبورج

- إذن أنت اليوم مضطرب الأعصاب هائج ، ويخيل
لي أن سيل التفاهم معك وعرة غير مأمونة ، فإذا هدأت
نفسك بعد بضعة أيام فعد إلى أهلك الرد ، أستودعك الله
قال هذه الكلمة وخرج فضاح موزار

- لا أستطيع الانتظار طويلاً ، ولن أقبل في هذا
الشأن محاولة ولا تردداً .

تصامم أركو وادعى كائن لم يسمع ، فارتت في رأس

موزار عاصفة من الهياج والغضب ، وظل يضرب الأرض
بقدميه إذ ظن أن هذا التملق يحاول أن يطيل في زمن
الاستقالة أو يحول دون قبولها . واشتد هياجه حين خيل
له وهمه أن هذا المناق سيكون سيئاً في عرقه مسعاه ،
غير أنه أسرع إلى ميدان يتر . فالتقى في طريقه بيدرفون
فتر الذي تلقى موزار بالبر ، وحياء في احترام قال :

- سلام الله ، يا سيد موزار ، تحية مباركة . أين
تقصد يا صاحبي . ولم هذه السرعة ؟

- يا هنا ؟ مقبرة . إن لدى رسائل يجب كتابتها

- إلى الوالد ؟

- نعم .

- هل ستسافر عاجلاً ؟

- أبداً ، ولا أجلاً . بل سأبقى في فينا

- فينا ؟ يا بالهول ! ...

وملكت الدهشة بيدرفون فتر ، فقرفاه ووقف
كالمشذوه عثيت عليه السبل وصوب بصره إلى موزار
الذي غادره على تلك الحال وذهب مسرعاً ، فناجى نفسه
قائلاً :

- ماذا حدث ؟ هل تغلب الابن على أبيه أخيراً
فقال رضاه وموافقته ؟ وهل تغاضي الوالد عن تلك
التهديدات الصريحة ، والتليخات الخطيرة التي دأومت على
إرسالها إليه ؟ عجباً ، لقد كان الوالد يكاتبني كل أسبوع
مرة في شأن ولده من سالسبورج ، وكنت أوصل الردود
عليه فلم أكتب مرة شيئاً عن ولده يسره أو يبعث إلى
نفسه الطمأنينة والهدوء . لقد كنت أصف له موزار قى
مستهتراً يفرق في الشهوات روحاً وجسداً ، فان رضى له
أبوه البقاء في فينا فلن يفيد ولده فيها إلا الدينون وإلا
البوار ، وعلى الأخص أن القيصر وساليري لا يهتان لفنه
ولا يقدران له قدراً ، وإن فلا شك أن فينا ستكون

قبراً يدفن فيه الفنان وفه . ولقد أجازني الوالد أنه سيتزوج ابنه من فينا أتزاعا ، فإذا حدث بعد ذلك حتى استحال غضب أبوه رضا ، ومخطه قبولا ونميا ؟ لقد أدرك هذا الزلام فهي فأصبحت لا أفقه شيئا . . . لعله كان مازسا ؟ غير أن الحرص والحول واجبان على كل حال ويجب أن أعجل في الكتابة إلى السبورج حتى لا يستوى هذا الزرع الأخضر على سوقه فيعجب الزراع ، وينفذ المنافسين والحساد .

وبعد أن ناجي نفسه هذه التجوى المضطربة سار في طريقه بخطى غير متزنة كأنه يحمل الجذع ، حتى إذا بلغ أحد المشارب العامة سقى إلى والد موزار كتابا يمز مشاعر أقصى الناس قلباً ، وأسرع إلى رجل البريد يسلمه الرسالة فالتقى هناك بموزار ، قهاسك وداري حيرته وتظاهر كأنه لم يشغل باله شاغل ، وتوجه إلى موزار ، في مراوغة التلعب يقول :

— مرحى بالسيد موزار ! ما أسعد هذه الصدق !
لقد تلاقينا للمرة الثانية
— ألدك أيضاً رسالة تريد أن تسلبها رجل البريد ؟
— نعم ، وهي مسائل هامة تقض المضجع
— ولماذا ؟ إن لك على الأقل وطناً ، أما أنا فقد فقدت وطني !

— فقدت وطنك ؟ موزار ! كن على يقين أنني أعرف أسلوب هنرك ومزاحك ، ولكنني أرى في عينيك بريق الجد ولعان الحرم فزادت حيرتي وارتباك . . .
— سلم خطابك ، وما أنذا منتظر حتى تعود .
سأطملك على أخبار جدتي ، وطواري. حدثت سأعرف منك بعدما يبلغ رضائك عنى

أسرع يترقب فتر إلى رجل البريد وسلمه رسالته ، ثم عجل في العودة إلى موزار ، الذي أطلق لسانه مسرفاً

في سرد أخباره ، وما اختطه لنفسه في المستقبل الذي يأمله ، كل ذلك وهو يحفل مقاصد صاحبه وما يمكنه له من مكر وكيد . وما انتهى الأستاذ من حديثه أو كاد حتى قال فتر ضاحكا

— إنك لتعلم في قرارة نفسك أن هذا كله مزاح ، أليس كذلك ؟ إن فينا ليست ميدانك ، ولا هي حلبة سابقك ، فان الإيطاليين لا يزالون يامبون الدور الأول فيها ، ولهم المقام الأعلى ، ولا يتأتى لك أن تقاومهم منفرداً ، فان ذلك يعجزك ويقت في عضدك

— هراء ، سأصرعهم بحول الله وقوته
— ألم تحظ ، ياموزار ، بما أصاب جلوك ؟ لا لا . موزار ، يا صاحبي ، رحمة بفك ونبوغك فيه . إن عبقريتك سيضئ سناها في وطنك . أما هنا ، فينا ، فان قوتك توزع وبجودك يشتت

عجبا ! هذا عين ما يرسلني به أبي ، ولكنني أعجز عن تصديقه . فاني أرى سعادتي فينا ، ولئن كان الاتحاد اليوم إيطالياً ، لقد ينقلب غداً بفضل ما أبتدعه من فن ، وما أبذله من مجهود ، ألا تسمع بالمرآك الناشب في باريس ؟

— فينا ، يا موزار ، ليست باريس ، فينا لا تتسارع أن تزعزع عقيدتها في اتجاهها الموسيقي ، واعتقد يقينا انك لن تستطيع هدم ذلك القصر

— إن أعجزني هدمه ، فلن يعجزني إحداث فجوة فيه ، ولقد سبقنا جلالة القيصر إلى العمل الوطني باشائه مسرحه الفئائي ، ومهد لنا الطريق ، أعلم يقينا أن ما أنا مقدم عليه صعب ، ولكن هذه الصعوبة لن تمت في ساعدي أو تجرحني عن المعنى في سبيلي

— ألا تعلم أيضاً أن القيصر معجب بالفن الإيطالي متعلق به ، وأنتك لن تبلغ لديه مكانة سالييري وحظوته من نفسه ؟

- القيصر الألماني، وسيعرف كيف يتخلص من تلك العصابة الإيطالية، وستهيء له الفرصة ليعترف الاتجاه الألماني . يوم أن ظهر جلوك لم يكن المسرح الوطني الجديد قد أنشئ . أما اليوم فالفرصة سانحة .



(سالييري)

- موزار ! أراك تعبر سيلا ملتوية غير مأمونة الخطى

- قد تكون محققاً ، ولكنني سلكتها ، ومحال اتخاذ سبيل أخرى ، فقد عزمت وتوكلت على الله .
- أسأل الله لك السلامة وأرجو ألا تندم ، فيها بعد ، على هذا التثبث والتمناد . أتني أنصح لك كصديق مخلص حسن القصد بتعني لك سعادة المستقبل .
- أشكر لك ؛ ياسيد فتر ، ولى رجاء . أطلبه اليك .
- في خدمتك دائماً .

- تعلم أنني سأظل بعيداً عن سالسبورج سنين طويلة فإذا لم يقرر والدي المجيء إلى فينا ، وصادفك سفر إلى سالسبورج ، فاذاكر لوالدي ما قصصته عليك تفصيلاً ، وصف له أمري ، أنك موضع ثقة واعتدادي في هذا الموضوع .

- لن نجد أشد مني إخلاصاً لك يحرص على شرك ويؤدى لك ما تحتاج إليه من خدمات . سأبذل جهدي . وفوق جهدي لأرضائك .
- أشكر لك مرة أخرى .

واقترح الرجلان ، فأما موزار فقد انصرف إلى شأنه ، وأما يترفون فتر فقد وقف مذهوباً به متحيراً . ثم فرح بجهته وقال .

- هنا يجب أن يعمل سالييري شيئاً

وأسرع الرجل يتعجل ملاقة سالييري ، وهو رجل إيطالي ، أسود العينين ، ينظر في مقلباته وأحاديثه ، ويعمل الرفة ، ولكن على الطراز القديم فلما استقبله في حجرة مكتبه باده قائلًا - هل من جديد يايتير ؟ إن وجهك ينم على حدث خطير .

- ما رأي أستاذي ؟ إن موزار سيقم في فينا 11 .
تغيرت صحة سالييري بنية ، واقلبت مره وداعها وبشاشتها إلى عيوس واقتباس قبض وهو يبعد ماسمعه .
- موزار سيقم هنا !! موزار سيقم هنا !! هيه ...
وهال الموقف يترفون فتر نخرس ينتظر ما سيحدث وإذا بسالييري يحفف عرق جبهته ويقول لصاحبه ، في تحفظ وحذر

- هذه مسألة يجب أن تدرس ويفكر فيها . سنكلم في هذا الموضوع مرة أخرى .

ذاع بين النبلاء ، في سرعة البرق ، خبر اعتزام موزار على البقاء في فينا ، وكان جهد النبلاء إلى تشجيع موزار وإحاطته بجميع الوسائل المخرية حتى يُصر على عزمه ولا يتراجع فيه ، فكانت تحفل بالأصدقاء ، وتقيم لهم الولائم ليقتنوا موزار بالمستقبل الزاهر الذي ينتظره في فينا ، وفي الحق ما كانت النبلاء في حاجة إلى كل ذلك المجهود ، لو علمت أن حب موزار لكونستانس شاع في جسمه ، ويمكن من حبه قلبه ، وهذا الحب وحده كفيل ببقائه في فينا لن يارحها ، غير أن هذه المجاملات الرحيمة ، والمواطف الكريمة التي أظهرها السادة النبلاء لموزار ، وطوقوه بها كانت شديدة الأثر في توطيد عزمه ، فلم يلتفت لرسائل والده التي تنذره بالوبال مما يتعرض له من الخطر من إقامته في فينا

• يتبع •

موشح راسخ ضربه شبر

ریم فلا حین جلا لی کاس طلا شمس و بدر کلا
کف ملا لی وملا سلسال عقد لال بالحسن اکتسی حلا
خشف حلا غالی یحلی لی فاق علی الشمس جلا

دور

(۱)

بدر علی حین تلا لا واکتملا غصن تهادی ثملا
معتدلا فیه جلا یتثال ذا المیال منه النهن قد خجلا
زان حلی سالی عزالی بدر علی النهن علا

غابة أولى

کم فتننا حسن ثناه حین رنا کالبدر یعلو غصنا
لاح لنا قانی من أعیانی بالمهران مکحول الأجفان
زادنی شجناً باللفظ الوستان غصن البان الفشان

غابة ثانية

ورد جی عز جناہ قدح النسا إذ حاز وجهها حنا
زاد سنا قانی قد أسبابی بالمقیان فی الثغر المرجان
لوالی دنا منه خمر الحان بالرضوان سمعی آن

دور المديح

متصلا مدح علی من زاد ولا طه إمام الفضلا
والنبلا خیر الملا والآل ذی الأجلال فی فضل الکرم ولا
منه إلی جالی أهوال ألق سلام وصلا

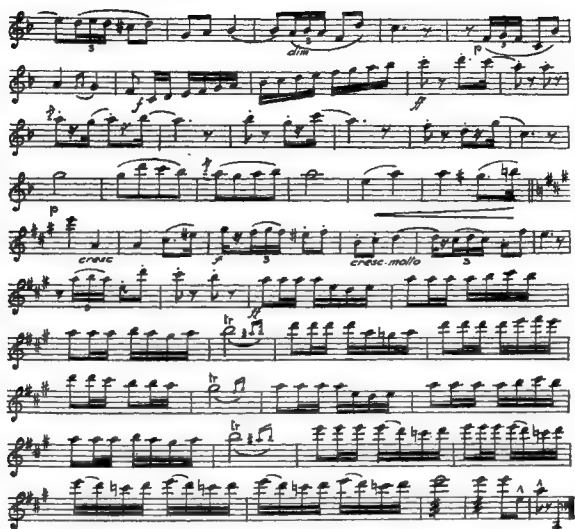
لم یلحن من هذه الموشحة سوى المقدمة فقط أما الدور والخاتمان ودور المدح فلم یشر علی تلحینها

شهر فلا
موشع راست ضربه شنبه
نرفع الامتاز و در و شبه المیری

خزوف الشير

48

[illegible]



يطلب من دار المطبوعات الراقية بشارع ذكي رقم ٦

ڪارمن

CARMEN

Allegro Giocoso

Georges Bizet

ff *tr* *f* *pp cresc. mf* *ff* *tr* *f* *p* *p* *cresc.*

Une autre preuve de la ressemblance de la musique médiévale et de la musique arabe, qui doivent avoir été en relations étroites, est l'existence des pièces de musique qui se sont conservées.

On remarque qu'il y a peu de ressemblance entre cette musique médiévale européenne et notre musique actuelle. Le rythme, la manière d'exécution, la mélodie toute « plissée »... ce sont des choses que nous avons journellement l'occasion d'observer ici mais qu'on ne rencontre jamais en Europe. C'est ainsi qu'on exécutait la musique chez nous il y a quelques siècles. Je voudrais encore vous parler d'un détail — ce n'est qu'un détail mais il éclaire bien la situation du passé : tous les écrivains du passé parlant du piano et de l'orgue se servaient pour désigner le jeu du pianiste ou de l'organiste du mot « battre ». On ne jouait donc pas un instrument à clavier mais on le battait ou tapait. Nous rencontrons cette expression jusqu'au dix-huitième siècle et jamais on n'avait trouvé une explication pour ce mot. On croyait que ces instruments primitifs étaient pourvus de touches très grandes et dures à manier, mais il n'en est rien. Les instruments à clavier tels que l'épinette et le clavicorde ne sont pas de tels colosses qu'il aurait fallu les battre. Au contraire, plus on emploie de force en les jouant, moins le son devient musical et on n'entend plus que le bruit du bois. Il en est de même pour les orgues de cette époque : elles avaient un son très doux et la plupart des touches très petites qu'il fallait jouer avec la plus grande précaution. Il ne peut pas être question de les « battre ». C'est la langue orientale qui résout le problème. Pour dire en arabe : je joue du piano, on dit : ana adrab el bianu, c'est-à-dire : je

bats le piano et pour toute sorte d'exécution musicale on se sert en arabe de ce mot-là, de adrab = battre.

Permettez-moi à présent une petite excursion dans un autre domaine, qui vous montrera, à quel point toutes ces choses sont intimement liées entre elles. Vous savez qu'en théorie musicale nous distinguons l'harmonie quand une mélodie se présente avec un accompagnement ayant rôle de « coulisse sonore » pour ainsi dire, et n'ayant d'autre but que de souligner et de rehausser l'effet de la mélodie, donc un rôle subordonné.

Il n'en est pas de même du contrepoint. Ici nous avons à faire à une mélodie, à laquelle s'est jointe une autre mélodie de même valeur et de même importance qui a droit d'être entendue autant que la première, à côté de laquelle elle se fait entendre. Il en résulte des « harmonies accidentelles » si l'on peut dire ainsi, des harmonies toutes passagères et sans fonction harmonique. Pourquoi donc appelons-nous cette manière de faire de la musique le contrepoint ? Depuis des siècles les musiciens et les musicologues ont écrit des livres traitant et essayant d'expliquer le mot qu'ils dérivent d'une expression du Moyen-Âge, selon laquelle les musiciens médiévaux auraient appelé cette manière de composer « punctus contra punctum ». On expliquait cette manière de s'exprimer en disant que probablement, ils devaient avoir eu devant les yeux l'image même de la musique écrite et que par « punctus » il désignait les notes même, qui, en effet, ressemblaient parfois à des points, et auraient donné leur nom au contrepoint. Mais il n'en est pas ainsi. Le sens du contrepoint, tel que je viens de le donner, ne trouverait pas sa définition dans cette expression. Nous avons vu que l'élément essentiel

du contrepoint n'était pas les notes posées les unes à côté des autres mais les mélodies jointes l'une à l'autre par des lois qui ne sont pas celles de l'harmonie. L'explication doit donc reposer sur une erreur.

Voilà donc la clef du mystère : Si à présent l'on joue deux de ces bouts de la mélodie en même temps, il en résulte ce que nous appelons le contrepoint. On dirait d'autre part que ces « points » sont liés à la musique orientale. Car encore aujourd'hui toute la théorie musicale arabe est basée sur la notion de type de mélodie ou, comme disent les théoriciens arabes sur le « Maqam » et encore aujourd'hui le musicien pédagogue égyptien joue à son élève chaque mélodie à part, chacune représentant un type de mélodie bien fixe et l'élève jusqu'à ce qu'il connaisse la composition en entier, qui est formée de petites parties de mélodie dont chacune représente un type.

D'ailleurs aussi dans notre musique moderne se trouvent ces types de musique, par exemple certaines tournures mélodiques qui sont devenues, on pourrait dire, des manières de parler, des locutions et qui ne manquent jamais dans une pièce musicale et il y a eu des temps où l'on écrivait ces bouts de mélodies ou phrases musicales sur des cartes de jeux ou sur des dominos, que l'on joignait les uns aux autres et ainsi on obtenait de nouvelles pièces de musique.

Nous constatons donc que l'importation des instruments de musique de l'Orient ne fait plus aucun doute.

En tout cas, l'Égypte a une importance particulière dans ce domaine en tant que pays d'origine de la plupart des instruments européens et d'autre part elle a participé activement au développement des formes musicales.

que l'Europe a reçu un grand nombre d'inscriptions dont elle s'est servie. Mais ces inscriptions se limitaient strictement au domaine mélodieux et rythmique. Car l'harmonie qui fait la vraie grandeur de la musique occidentale est et restera européenne, mais dans le domaine de la mélodie et du rythme surtout, bien de choses ont été empruntées, l'Occident ayant peu d'imagination. Ceci dépend de la disposition musicale des peuples — il est typique que la musique de danse de nos temps fut, une fois de plus, obligée de faire emprunt à la musique nègre sous la forme du jazz. Et pourtant il n'y a eu qu'à remanier cette danse en une danse européenne : le tango par exemple est actuellement une danse européenne ainsi que sa musique — mais l'initiative est venue du dehors. L'origine étrangère est restée bien plus évidente dans les autres danses qui sont associées au jazz et qui sont restées exotiques.

Comment, peut-on se poser la question, est-ce qu'une mélodie ou un rythme peut changer de pays, être importée et exportée comme une marchandise ? Pour cela il faut commencer par constater que chaque instrument a sa mélodie qui lui est propre. Une mélodie de trompette ou de cor a une toute autre construction que, par exemple, une mélodie de flûte ou de violon. Elle sera plus lourde que la dernière. Il y a là des questions techniques dont il faut tenir compte. Même si l'on joue des mélodies au piano on remarquera tout de suite : ceci, est une mélodie de trompette, ceci de flûte. Si donc les instruments changent de pays, la manière d'exécution voyage avec eux de même que les mélodies. Mais chaque instrument est lié le plus étroitement à son pays d'origine. Et aussi les mélodies ne perdront

donc jamais tout à fait l'empreinte du pays et du peuple, qui leur donneront naissance. Un chroniqueur vénitien nous donne un joli exemple quand il écrit, qu'en causant avec le matelot d'un bateau marchand arabe celui-ci lui a vendu un instrument étranger de pays lointain qu'on n'avait jamais vu à Venise, et lui a montré une mélodie que l'on peut jouer sur cet instrument ! Si l'on réalise que l'enseignement aux universités médiévales était en partie pratiqué par des savants arabes pour les branches de philosophie, d'astronomie et de musique, si l'on réalise ensuite la grande influence que l'école alexandrine avait exercée sur la culture méditerranéenne, on comprendra qu'il y a réellement lieu de croire à une importation de modes orientales aussi bien que d'instruments, même s'il est plus difficile d'apporter des preuves à l'appui de cette thèse. Elle s'est confirmée autant dans le domaine de la musique d'église que dans le domaine de la musique laïque. Ainsi nous savons que le chant grégorien de l'église catholique prend son origine dans le chant israélite du temple avant Jésus Christ et qu'il a été tout particulièrement pratiqué par les premiers chrétiens d'Alexandrie et qu'à ce moment-là déjà, il devint ce qu'il est aujourd'hui. Peu de changement y ont été apportés au courant des siècles. Il y en eut, comme je l'ai déjà dit, même pour la musique laïque. Je disais déjà que les représentations de musique médiévale nous montrent un ensemble d'instruments venant de l'Orient : je rappelle le groupe à trois « psalterium », « luth », « violon », c'est-à-dire « rebab », « al-nûd », et « kanoun ». Nous avons des raisons pour supposer que ces instruments ont joué une musique, dont on peut dire qu'elle a une grande ressemblance avec la mu-

sique orientale, sans dire toutefois qu'il y a une identité. Les représentations nous montrent nettement de quel genre fut cette musique. Je ne vous donnerai ici qu'un petit exemple pour ne pas vous fatiguer avec trop de détails. Par l'emploi de certains instruments nous savons que presque toute la musique médiévale qui résonnait à l'occasion des fêtes fut une musique bourdonnante. Pour ceux de vous, qui ne connaissez pas ce mot, je veux expliquer que le Bourdon est un seul son résonnant pendant toute la durée d'une pièce ou d'un passage. Peut-être avez-vous déjà entendu une cornemuse des régiments écossais, qui a toujours un bourdon — vous l'aurez certainement remarqué. Evidemment toute la mélodie doit être construite à l'avenant afin qu'il ne résulte pas des dissonances de la mélodie avec le son de bourdon.

Il est pourtant évident que, avec un orchestre, je ne peux pas jouer une musique poliphonique, c'est-à-dire : purement européenne, étant donné que même si le bourdon se taisait pour certaines harmonies, il formerait d'horribles dissonances avec d'autres.

Nous devons donc supposer, et ne fut-ce que pour cette raison-là, que presque toute la musique médiévale était à une voix ou hétérophone, ce qui veut dire que tous les instruments jouaient la même mélodie chantée par un chanteur et que chacun l'ornait à sa manière, suivant le caractère de son instrument. Tel est encore aujourd'hui l'usage dans les orchestres arabes-égyptiens. L'orchestre par exemple de la chanteuse bien connue Um-Kalsoum joue exactement la même chose qu'elle chante, mais il « traduit », comme on dit en arabe, la mélodie de l'artiste pour les instruments en question.

non pas les musiciens des théâtres romains antiques qui ont introduit cet usage en France et en Allemagne. Les gardes Suisses à Rome en font preuve et aussi dans la musique militaire nous trouvons toujours ces deux instruments associés alors qu'au fond l'association ne répond plus du tout à notre goût musical. Sur des représentations médiévales nous voyons même le joueur de flûte assis sur les épaules du joueur de tambour, ceci tout simplement pour indiquer et souligner leur association et il n'est pas rare de trouver sur ces représentations le joueur de tambour et de flûte réunis en une seule personne.

Enfin nous arrivons à nos hautbois et nos clarinettes lesquelles elles aussi, ont des ancêtres orientaux tels que le « salamia », le « argul » ou la « summara ». L'heure de naissance de notre orgue sonna à Alexandrie. Non seulement c'est sur terre égyptienne que nous en trouvons le premier témoignage, une petite figure en terre cuite représentant un homme, qui, par une soufflerie fait sonner une flûte de Pan, mais aussi le grand orgue bien plus perfectionné et particulièrement intéressant du point de vue technique, avec soufflerie hydraulique et pneumatique a été trouvé ici. Les noms de Héron et de Ktésibios seront à tout jamais associés à l'histoire de la construction d'orgue. Ils créèrent déjà à cette époque-là des organes d'un perfectionnement qui marquait une fin et non pas un commencement, une fin qui ne pouvait plus produire que du travail de détail l'essentiel ayant déjà été fait. C'est d'ici que l'orgue commença sa course victorieuse, arrivant en Europe par des routes diverses. Aussi Byzance joue un rôle dans cette conversion de l'Europe pour l'orgue et c'est un orgue que l'empereur envoya

comme cadeau à Pépin le Bref. Il est amusant de lire comment le chroniqueur décrit l'arrivée de l'instrument ; selon lui les artisans auraient tourné autour, regardant bien la construction et la retenant dans leur mémoire dans tous ses détails sans que personne s'en soit aperçu afin d'être capable, d'en construire de pareils. Et en effet dans les couvents européens l'art de la construction d'orgue atteint un très haut degré, ne quittant toutefois jamais le modèle oriental.

Si l'Occident a du moins contribué au développement et au perfectionnement des instruments à cordes et à vent, il n'en est pas de même pour notre batterie actuelle, dans ce sens que ces instruments sont venus de l'Orient sans exception aucune et sans la moindre contribution européenne, comme ce fut le cas des lutes et des harpes. On explique ce phénomène en considérant que la musique occidentale, riche en mélodies et en harmonies, avait de tout temps négligé le rythme, l'un des éléments essentiels de la musique orientale. On introduisit ces instruments dans l'orchestre européen sans même changer leurs noms ou en designant par le nom même de l'instrument son origine orientale. Ainsi nous avons une cymbale chinoise et une cymbale turque, un gong chinois, le tambourin arabe, le chapeau chinois, en un mot tous les instruments que nous appelons musique des janissaires furent introduits en partie durant le Moyen-Âge en partie au courant de ces derniers siècles quand on commença à montrer une préférence pour les sujets exotiques, quant il s'agissait de l'opéra. On avait alors besoin des instruments exotiques pour la mise en scène. La grosse caisse et les grands tambours venaient de l'Orient, de même que

les instruments d'es plus haut de la Turquie. C'est avec grand étonnement que le chroniqueur parle de la première apparition de la grosse caisse ; dans la suite d'une ambassade turque versant en France on avait vu des musiciens avec de grands instruments de musique semblables à des anneaux de lessive, qui se seraient proménés en produisant un bruit effroyable. Un changement est survenu lors de l'adoption de cet instrument dans nos orchestres dans ce sens qu'il devint particulièrement l'instrument des hommes, des soldats, de la guerre alors qu'en Afrique et en Asie ce fut l'instrument typique pour le culte de divinités féminines. Le seul vestige qu'il s'est conservé de cet usage, c'est que nous voyons toujours des paires de tambours. Nous pensons que la raison est due à notre échelle de musique ou plutôt notre système musical basé sur la tonique et la dominante mais il n'en est pas ainsi. L'usage s'est conservé du temps où il servait aux cultes et où l'instrument aigu et l'instrument bas représentaient l'homme et la femme. Encore aujourd'hui on rencontre chez des peuples primitifs des tambours en formes humaines.

Vous voyez donc comment, dans certains cas, l'Europe a activement contribué au développement et au perfectionnement des instruments, comment, dans d'autres cas, elle s'est contentée d'accepter les instruments étrangers, de les assimiler en partie et comment l'initiative est venue entièrement de l'Orient. Quels sont les rapports de ce phénomène avec la musique ? Si j'ai appelé mon article « l'Egypte, pays d'origine de la musique européenne » c'était pour dire que non seulement les instruments, mais aussi la musique a été importée. Ceci est juste dans les limites données dans ce sens

fait d'un instrument arabe un instrument européen, mais l'on n'avait pas encore oublié la façon d'exécution ancienne. Et cet instrument était le kanoun pourvu de touches !

Un autre instrument à cordes, que j'avais cité, est la harpe. Il est vrai que dans ce cas nous ne sommes pas tout à fait sûrs si nous devons chercher son origine en Orient. Toujours est-il que dans les temps les plus reculés on trouve des représentations de harpe en Asie Mineure, en Assyrie et dans l'Asie Centrale — elles sont pourtant postérieures à celles d'Égypte, où on les connaissait déjà au douzième siècle avant Jésus-Christ. Mais aussi en Angleterre ancienne, en Scandinavie et en Irlande on trouve de vieilles harpes qui sont beaucoup plus petites mais qui présentent sans doute un âge respectable. On n'a pas encore pu découvrir à laquelle de ces deux harpes notre instrument actuel doit son existence. Probablement il en est comme du violon : tous les deux y auront participé. Toutefois il faut remarquer que notre harpe actuelle est très grande tandis que la harpe irlandaise est très petite ce qui nous mène à supposer au moins une forte influence de la part de l'Orient aussi dans ce cas.

Il en est de même pour les instruments à vent, en faisant une restriction pour les instruments de cuivre. On a trouvé dans des tombes scandinaves et du nord de l'Allemagne des instruments du type de la trompette ou plutôt du clairon, appelés les Lures. Ce sont des instruments qui étaient réservés au culte solaire. Différentes choses le prouvent, ainsi par exemple leur appellation à deux (on n'a jamais trouvé une seule Lure dans une tombe mais toujours une paire de Lures), leur forme, la forme du pavillon com-

me disque solaire avec des rayons de soleil représentés par des pendants en bronze. Elles furent jouées alternativement, un instrument donnant toujours la réponse à l'autre dans la façon des clairons dans l'opéra « Lohengrin » de Wagner et non pas les deux ensemble, avec des harmonies, comme on l'avait supposé à un certain moment. Nous devons donc croire que, dans un temps très reculé, il y eut déjà des instruments du genre de la trompette dans le nord de l'Europe. Mais ils ont disparu sans avoir exercé la moindre influence sur le développement. Par contre la Rome ancienne connaissait des instruments à vent mais ils y avaient été introduits par la France (les Gaulois) et la Germanie par les légionnaires au service des Romains. En outre les Celtes et les Germains, les anciens habitants de l'Europe septentrionale et occidentale connaissaient les cors, de véritables cornes de taureau avec lesquels on pouvait donner des signaux (on connaît le cor de Roland) mais sur lesquels on ne pouvait pas exécuter de la musique artistique. La trompette et le cor actuels n'ont rien à faire avec ces instruments là, car, comme les autres, ils nous sont venus de l'Orient. Les Arabes connaissaient aussi des trompettes, mais elles étaient très minces et droites comme nos clairons ou les trompettes de l'« Aida ». C'est lors de l'invasion Arabe en Espagne et dans la France méridionale que l'Europe a fait la connaissance de ces instruments et aussi les croisés les rapportaient comme butin de l'Orient. Et tant que butins des chevaliers ils restèrent durant tout le Moyen-Âge attachés à l'orchestre des chevaliers et sous peine d'amende, il était strictement interdit aux citadins et aux paysans de jouer de cet instrument. Même Jean Sébastien, Bach

avait les plus grandes difficultés avec le maire de la ville de Leipzig, parce que la confrérie des joueurs de trompette s'était plainte que Bach avait fait jouer une trompette à l'église (je crois qu'il s'agissait de la passion de Saint Mathieu). Il n'était permis de jouer cet instrument que pour la guerre, pour les tournois et pour les voyages des grands seigneurs, ducs, barons et rois. C'est un usage qui s'est conservé du temps du retour de l'Orient des croisés. Encore aujourd'hui les signaux de la cavalerie sont donnés avec la trompette, ceux de l'infanterie avec le cornet : c'est aussi un usage ancien dont on a oublié le sens et qui remonte aux temps, où les chevaliers traversaient le pays. Il y a encore une autre preuve de l'origine Arabe : les clairons actuels sont toujours ornés de banderoles le plus souvent de couleur pourpre et, par surcroît, à l'endroit où le joueur tient l'instrument, il est enroulé d'une corde également pourpre. Les anciennes trompettes arabes et persanes ont ce même ornement qui s'est conservé jusqu'à nos jours en dépit de la disparition des chevaliers traversant le pays avec leur orchestre de trompettes, en dépit du caractère purement ornemental de la corde qui pouvait aussi bien être bleue ou ne pas être du tout, ne remplissant pas le moindre but.

Il s'agissait ici d'un instrument sarrasin. Il nous fait penser à la coutume orientale de ne jamais jouer la flûte sans le tambour. Lors de mon expédition à Siwa l'année dernière, où j'ai trouvé une culture de musique très ancienne et tout à fait typique, nettement différente de ce que l'on trouve dans le reste de l'Égypte, je trouvais la même chose : flûte et tambour ensemble. Ce sont les joueurs des troupes sarrasines et

tomber l'article arabe « al » ou « el ». Nous avons accepté cet instrument tel quel de l'Orient, nombre de gravures le prouvent, sans apporter le moindre changement soit à sa forme, soit à son nom, soit même aux petits détails tels que les rosettes, la composition de nombreuses lamelles de bois et l'accordage.

Si nous consacrons encore un moment aux instruments à cordes, nous trouvons d'autres instruments qui viennent également de l'Orient, la harpe par exemple et le psalterium. Chacun de vous a déjà entendu dans un orchestre arabe un KANOUN, cet instrument avec une table d'harmonie plate qu'on joue avec un *klirion* attachés aux pouces et qui vit encore aujourd'hui chez les Tsiganes hongrois sous la forme du « Cimbalom » et qu'il ne faut pas confondre avec le Cembalo ou clavicécin du dix-huitième siècle. Le Kanoun fut également introduit en Europe par les Arabes, en commençant par l'Espagne et en allant par l'Italie, la France jusqu'en Allemagne. Pour commencer, il garda son nom : le Moyen-âge l'appela canon. Dans la Renaissance, quand il y eut la tendance de donner un nom grec à chaque objet pour prouver sa culture humanistique on l'appela « psalterion », d'après les Grecs, qui avaient déjà reçu cet instrument par voie directe de l'Asie Mineure et lui avaient donné ce nom. Aussi cet instrument-ci est fréquemment représenté sur les gravures de l'époque et on remarque qu'il est représenté presque toujours avec le luth et le violon, ce qui prouve que même cette association a été importée de l'Orient. Car ce qui était en Europe violon, luth et psalterion fut autrefois chez les arabes et est encore aujourd'hui : al-rebab, al-ud et al-kanoun. Chaque bon orchestre égyptien mon-

tre aussi actuellement cet ensemble.

Mais encore dans une autre direction le kanoun devait gagner de l'importance pour le développement des instruments européens. Quand on joue le kanoun, les cordes sont parallèles au joueur. La façon de jouer, qui en résulte, s'est conservée durant tout le Moyen-âge. Quand l'instrument se développa et fut pourvu de touches il s'agit de les disposer de telle manière, que le joueur put jouer de la façon habituelle, donc non pas en allant de droite à gauche et vice-versa mais en allant de devant à l'arrière. Il n'est pas besoin de dire que le kanoun était devenu un instrument à clavier portable — même les petites orgues sont construites de telle manière. Les portatives, petites orgues portables du Moyen-âge, furent jouées de telle manière que la main gauche du joueur mettait la soufflerie en action tandis que la main droite s'occupait des touches allant tantôt en avant, tantôt en arrière. Quand on commença en Europe à changer cette construction de telle sorte que le clavier soit parallèle et non pas, comme par le passé, perpendiculaire au joueur, on arriva à la construction de l'épinette et du clavicorde, les descendants directs du psalterium médiéval ou plutôt du Kanoun. Les personnes de ce temps, qui apprenaient à jouer cet instrument, se servaient de livres d'enseignement semblables à nos méthodes actuelles. Ces méthodes pour l'enseignement du piano du passé nous sont en partie conservées et à notre grande surprise nous y lisons les passages suivants : le professeur de piano espagnol, Santa Maria par exemple, écrit que le jeu de piano est extraordinairement difficile à apprendre et qu'il faut pour cela au moins dix ans. Il paraît qu'il exis-

te même aujourd'hui des personnes qui ont besoin de si longues études et il y a même des gens qui ne l'apprennent jamais. Mais la raison en est que le piano est un instrument qui demande en effet un tas de connaissance et de capacité. Mais les pianos anciens, étaient petits et de petite étendue. N'ayant besoin de connaître que peu de notes on ne pouvait jouer que les petits morceaux faciles, on n'avait donc pas besoin d'une main particulièrement grande ou particulièrement agile, étant donné que les touches étaient très minces. En quoi consistaient donc ces grandes difficultés ? Dans la manière compliquée de jouer. Santa Maria écrit que, pour jouer une gamme simple on choisit comme doigté deux, trois, deux, trois. Chacun de nous, même ceux qui ne jouent pas le piano, peuvent se persuader à quel point il est difficile de jouer, en allant de gauche à droite, avec le deuxième, troisième et deuxième doigt étant donné que, chaque fois après le troisième vient le deuxième doigt qui a bien des difficultés à passer par dessus le troisième. Nous avons ici un reste de la manière ancienne de jouer dont je vous parlais tout à l'heure, de la façon de jouer les instruments avec disposition ancienne des touches telle qu'on l'avait, à l'origine, adaptée du kanoun. A l'époque où les touches n'étaient pas encore disposées parallèlement mais perpendiculairement au joueur, on ne pouvait d'aucune façon jouer avec un autre doigté que deux, trois, deux, trois. Vous pouvez vous en persuader de suite. Quant on éloigne la main de soi la façon de jouer employée aujourd'hui devient une impossibilité. L'école de piano en question date donc d'une époque où l'on connaissait déjà l'instrument de type nouveau, qui avait

chaque autre domaine nous voyons aujourd'hui nettement les conséquences de ces deux courants, nous pouvons poursuivre le développement dans tous ses détails et nous devons constater que la musique laïque est tout aussi redevable à l'Orient que la musique d'église. Permettez-moi de vous en citer quelques exemples, qui prouveront mieux que n'importe quoi ce que je viens de dire.

Considérons d'abord les instruments de musique de notre orchestre moderne, particulièrement cet instrument qu'on appelle le roi des instruments, le violon. Dans sa forme actuelle, les flancs bien bombés, le cou mince et de nobles proportions, la tête souvent ornée de chef-d'œuvres de la sculpture sur bois, il est un instrument tout à fait jeune. Comme il s'est transformé au courant de ces derniers siècles ! Nous rencontrons dans l'histoire une multitude de formes, qui nous permettent de reconnaître deux types fondamentaux : l'un est « la vieille » ou forme de « viole », construits de manière toute plate d'une forme très courte ; l'essentiel : les chevilles sont disposées perpendiculairement au plan. Nous appelons cela chevilles au dos. L'autre, forme typique du violon médiéval — on l'appelait « giga » ou « gigue » d'après le gigot — le jambon — montre une forme bien plus petite et gracieuse et des chevilles qui sont disposées d'une manière semblable à celle employée aujourd'hui, c'est-à-dire qu'elles pénètrent le chevilleur du côté. Nous les appelons pour cela chevilles au flanc. Nous pouvons poursuivre ces deux formes parallèlement pendant toute la première période du Moyen-Âge. Tandis que la première forme des grands instruments est surtout en usage au nord, dans les mains des Bardes de l'Angleterre ancienne, de la Germanie et des trouvères

et troubadours de la France septentrionale, nous trouvons la seconde forme, des petits instruments gracieux, presque toujours dans les mains de chevaliers espagnols et italiens. Et ceci avec des ornements et des rosettes que nous connaissons des instruments arabes et qui nous font penser à l'art maure. Un parent de cet instrument était même appelé « Viola da mori » ou « viole des maures », ce dont on a fait plus tard Viola d'amore — viole d'amour. Tandis que l'une des deux venait donc du nord et qu'on en trouve de nombreux spécimens dans les tombes de l'époque (elle était très aimée au temps de Charlemagne), l'autre vient du sud. Mais non pas du sud de l'Europe : l'Espagne et l'Italie ne sont que des endroits de passage : l'instrument vient de l'Arabie. Il est étonnant que, pour longtemps encore, il conservait en Europe son nom arabe : dans de vieux manuscrits nous rencontrons fréquemment des mots comme « robabe » ou « rubab », un mot pour un instrument donc, qui n'est rien qu'une transcription du mot arabe pour l'instrument à corde que nous connaissons, le « rebab ». Le rebab est en fait construit de manière plaisante, richement orné, souvent avec une tête de lion, avec des ouïes qui n'ont pas la forme de f de nos violons modernes mais la forme de rosettes tressées pour ainsi dire, que nous connaissons des luths arabes ; il a enfin les chevilles au flanc. Ce n'est qu'au moment où ces deux instruments, l'un venant de l'Orient et étant introduit dans l'Espagne et l'Italie par les Arabes, l'autre venant du nord, se rencontrent que leur union donne lieu à la naissance de l'ancêtre de notre violon actuel. Le plus grand nombre de ses éléments, sa grandeur, sa forme gra-

cieuse et la disposition de ses chevilles est empruntée au type oriental. C'est au type nordique que le violon emprunta d'abord la disposition des cordes et l'accordage. Ces éléments ont pourtant peu de portée pour le procédé technique et disparurent peu à peu. C'est le mérite de la culture musicale d'Europe, d'avoir développé cet instrument ; les Hollandais, les Français et les Allemands inventèrent les grands instruments, les gambes, cellis et contrebasses, les Italiens firent du violon ce qu'il est aujourd'hui. Les noms comme Stradivari, Guarneri etc. sont connus de tout le monde.

À côté du violon nous voyons, comme exemple peut-être encore plus significatif, le luth. On croyait — et l'on croit encore dans certains milieux — que le luth était l'instrument typique du Moyen-Âge européen et le représentant de la musique européenne. C'est juste dans ce sens que les quatre-vingts pour cent de la musique de notre passé, la musique des fêtes dans les villes, dans les familles, même dans l'église furent joués sur le luth et il y eut un nombre considérable de virtuoses, comparables à nos virtuoses de piano actuels, qui allaient de ville en ville pour se produire — autrement dit : le luth était l'instrument à la mode à ce temps-là. Encore aujourd'hui chaque fois que nous prononçons le nom de cet instrument dans quelque langue que ce soit, nous prouvons par là, même inconsciemment, son origine arabe. Car lute en anglais, luth en français, luit en hollandais, lut en danois, luta en suédois, liuto en italien, laute en allemand, laud en espagnol et surtout alauda en portugais ne sont autre que le mot arabe pour cet instrument « al-ud », et les langues européennes ne se sont même pas données la peine de laisser

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:
32, Avenue Reims Nazil
Tél. 8888
Adresse Télégraphique
(AGHANY)



ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 88 par an
Pour l'Etranger: P.T. 98 par an
Pour les annonces, s'adresser
à la Direction

No. 12

1ère Année

1er Novembre 1935. P.T. 2.

L'Egypte, pays d'origine de la musique européenne ?

par le Dr Hans Hickmann

La musicologie moderne tend de plus en plus à diriger son regard vers l'Orient, quand il s'agit de résoudre cette multitude de problèmes que nous pose l'exécution de musique au Moyen-Âge ou plutôt d'une période qui, commençant avant le Moyen-Âge, nous mène jusqu'au dix-huitième siècle. Ces problèmes nous orientent vers l'heure de naissance de la musique européenne, dont nous pourrions le développement jusqu'à son sommet, représenté par les noms de Händel, Couperin et Bach. C'est la science des instruments de musique, qui, avant toutes les autres branches, a fait, ensemble avec la musicologie comparée et géographique, le premier pas dans cette direction en découvrant que

presque tous les instruments de musique européens viennent de l'Orient. Mais aussi l'esthétique de musique, la science de ses formes et même de son histoire ne pouvaient faire autrement qu'avouer, que, avec les instruments la musique devait être venue de l'Orient. Ceci résultait non seulement de la manière de son exécution (dont j'aurai l'occasion de vous parler tout à l'heure) mais de questions purement formales. Cela n'est pas étonnant si nous prenons en considération la science historique, qui nous apprend à son tour quel rôle prépondérant le Proche-Orient a joué dans l'antiquité et quelle grande influence exerçaient les cultures de l'Egypte ancienne et de l'Asie Mineure sur la Grèce et

sur Rome. C'est là un fait qui nous est confirmé également par la musique et la danse, qui étaient étroitement liées avec la philosophie, l'astrologie et les mathématiques. Quand la culture méditerranéenne disparut, le régime arabe apporta en Europe soit par voie de guerre, soit de façon pacifique de nombreux éléments de leur culture. Dans la musicologie nous avons la possibilité de poursuivre deux routes : l'une allant par la Sicile et l'Italie, l'autre par l'Espagne. L'une suivait la route commerciale et avait par là un caractère purement pacifique, l'autre suivait les traces des conquérants arabes de l'Espagne et de la France méridionale. Dans le domaine musical comme dans



La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

REDACTEUR EN CHEF

M. EL HEFNY, Ph.D.